دراسات أدبية

رواية الفلاح
فلاح الرواية

د. مصطفى الضبع



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

دراسات أدبية

رواية الفلاح
فلاح الرواية





رئيس مجلس الإدارة:

د. سمير سرحان

رئيس التحرير:

د. صلاح فضل

الإشراف الفني:

نجوى شلبي

مدير التحرير:

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:

عفاف عبد المعطي

تصميم الغلاف للفنان: سعيد المسيري

إلى :

* **روح الإنسان** : والدى .

- المصدر الأول لثقافتى

- القاص الأول فى حياتى

- الذى علمنى أصول الحكايات

* **المكان** : « **جهينة** » النائمة فى حضن الصعيد، المتيقظة دائماً فى القلب ، وإلى كل من ينتمى إليها .

* **زهرتىَّ** : اللتين تحملان عبق المكان وسمات الإنسان: «**بسنت**» و«**محمد**» وإلى كل من يشاركنى حبهما.

مصطفى

مقدمة

منذ مولده وهذا الفن السردى (الرواية) لا يكف عن أن يغتنى بالرؤى والأفكار ، وأن يبحث عن سبل جديدة واهتمامات كبرى تجعله بحق ملحمة العالم الحديث .

وبعد رحلة طويلة من الغوص فى جوانب الحياة، لم تقف الرواية عند حدود تعوقها عن التقدم وتغيير أساليبها وتقنياتها ، وما برحت الرواية أن تكون فناً مراوغاً، يواكبها النقد فتتجاوزه ، ويضع لها قوانينها فتتمرد عليها ، ويحدد لها أنواعها فتأبى إلا أن تبتكر كل جديد ..

والرواية العربية بوصفها فناً ترسخت أقدامه فى أدبنا العربى ما زالت تعانى قلة الدراسات التى تكشف عن جوانب إبداعها ومعايير ابتكارها لدلالاتها ؛ فالمجال النقدى للرواية ضيق كثيراً مقارنة بمجال نقد الشعر .

من هنا كانت هذه الدراسة تحاول محاولة متواضعة أن تقرأ النص الروائى قراءة مختلفة، قراءة تقف فيها عند الإنسان الروائى أو الرواية فى نقطة التقائها بالإنسان ، واختارت أن تكشف عن شخصية متميزة واقعيا وفنيا ، شخصية كان لها السبق دون غيرها من أنواع الشخصيات فى أن تدخل عالم الرواية (الفلاح).

العلاقة بين الرواية العربية فى مصر والفلاح علاقة أصيلة ؛ فهى تبدأ منذ مولد الرواية العربية التى مهما اختُلف فى تأصيل بدايتها، فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية فى بيت الفلاح [1] .

وقد اتجهت الدراسة إلى أن ترى الفلاح بوصفه شخصية فنية أقرب إلى التكنيك الفنى منها إلى الموضوع، فلم تنظر للفلاح بوصفه موضوعًا روائيًا يطابق الواقع ، ولكنها عمدت إلى تحليل النص تحليلاً فنياً؛ لتجيب عن سؤالين جوهريين:

ـ كيف استخدمت الرواية الفلاح وماذا أضافت له ؟

ـ وماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية ؟

ومن هنا، جاء العنوان « رواية الفلاح، فلاح الرواية » .

وقد توقفت عند الأعمال الروائية التى تحقق فيها :

ـ الفلاح فى مكانه وبيئته دون خروجة منها ؛ فالفلاح لا يوجد بدون الأرض، والعكس ، وإيمانا من الدراسة بأثر هذه العلاقة فى إنتاج الدلالة الروائية .

ـ الروايات التى تتآلف جميعها لتكون نسيجا فنيا مترابطا ، ويكون لديها القدرة على أن ترسم صورة روائية لهذه الشخصية .

ـ اعتماد فترة زمنية قدرها عقدان من الزمن، كفيلة بأن تكون شريحة روائية تؤدى الغرض؛ وهى الفترة التى ظهرت فيها شخصية الفلاح فى الرواية بوصفها شخصية فاعلة فى حين كانت قبل ذلك أشبه بالديكور لا تختلف عن ملامح الريف وأشيائه، وبعد ذلك استجدت ملامح أخرى تحتاج إلى دراسة منفصلة ، نرى أنه من الجور إدراجها ههنا.

وقد جاءت الدراسة، فى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة :

أولاً : التمهيد : ويتحدث عن الفلاح ، عبر الواقع والفكر والفن الروائى موضحاً كيفية تحول الفلاح ، بوصفه شخصية اجتماعية إلى شخصية أدبية .

ثانيًا : الفصل الأول ؛ **الملامح العامة لصورة الفلاح فى الرواية منذ نشأتها وحتى عام ١٩٥٢** ، حيث ترصد الدراسة الصورة المتبلورة عبر عناصر المجتمع [القيم الاجتماعية والصراع الإنسانى ـ الحدث التاريخى ـ الطبيعة ـ السلطة]

ثالثًا : الفصل الثانى ؛ تصوير الرواية لجوانب شخصية الفلاح، مابين ٥٣ – ١٩٧٣ ويجيب عن السؤال : كيف رسمت الرواية الفلاح، وينقسم الفصل إلى قسمين : أحدهما ؛ يتناول البعد الجسمانى وأثره فى رسم الشخصية . والآخر ، يتناول البعدين الاجتماعى والنفسى ، والمكان وأنواعه، ويحتوى على تسعة مباحث:

١- الفلاح والأرض .

٢- الفلاح والمرأة .

٣- الفلاح والعمل .

٤- الفلاح والآخر .

٥- الفلاح والزمن .

٦- الفلاح والثقافة .

٧- الفلاح والبيت .

٨- الفلاح وأشياء المكان .

٩- الفلاح والبعد النفسى .

رابعًا : الفصل الثالث ، ويناقش الرواية عبر الفلاح، والسمات الفنية لرواية الفلاح وأثره فيها، ويجيب عن السؤال : ماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية وذلك من خلال :

ـ اللغة حيث حللت الدراسة : عناوين الروايات ودلالتها وأسماء الفلاحين ولغة الفلاح الحوارية ، ثم السرد والوصف من خلال وضعية السارد، وأثرها فى السرد .

- الرمز وكيف تتكون الرموز فى روايات الفلاح .

- جماليات المكان وأشيائه ، من خلال البيئة الوصفية لرواية الفلاح .

خامساً : الخاتمة ، وتعرض لأهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج.

- وبعد، يطيب لى - إحقاقاً للحق - إن أشكر كل من ساهم فى أن ترى هذه الدراسة النور .

مصطفي الضبع

حدائق حلوان

١٩٩٧

الهــوامش :

(١) ثمة خلاف على الرواية الأولى فى أدبنا العربى فى مصر، ويدور الخلاف حول فنية الروايات التى كتبت فى هذه الفترة :

زينب .. هيكل ١٩١٢ ، الفتى الريفى لعبد الحميد خيرت ١٩٠٣ ، القصاص حياة عبد الحميد خضر البوقرقاصى ١٩٠٤ ، وكلها روايات تدور أحداثها فى الريف .

• التمهيد

الفلاح عبر الواقع والفكر والفن

أولاً: الفلاح من الواقع إلى الفكر

تعددت الدراسات التى تناولت الفلاح ، ومعظمها دارت حوله ، ولم تهتم بتحديد هويته ، يقول هنرى عيروط : « قد خلطوا زمناً طويلاً بين الإنتاج والمنتج، والعمل والعامل والغلة والزارع ، وحدقوا إلى المخزن، دون أن يروا رجل الأرض الذى ملأه » (١).

وثمة تعريفات لغوية تتماس ، أو تتمحور ، على مسمياتها، أوهى المسميات بشكل أوضح وأعمق ، والمجتمع يتعامل مع هذه التعريفات ، أو مع بعضها ، بصورة فردية ، أو ثنائية ، مما يمثل ازدواجية للتعريف المتفق عليه من الجماعة البشرية فى حركتها عبر أطوار الحياة زماناً ومكاناً .

وهذه التعريفات قد تكون وليدة المعاجم وكتب اللغة ، قبل أن يعمل فيها العقل الجمعى آلياته ، أو يواكب طريقها المرسوم، ومن هذه الألفاظ ، لفظ الفلاح الذى تداولته مفاهيم شتى :

فاللفظ صيغة مبالغة على وزن فعّال من الفعل فلح، الفلاح «محترف الفلاحة أو ملاح السفينة، ج فلاحون » (٢) ، وهو « الفلاح الحراث والملاح المكارى »(٣)، وهو « الملاّح والأكّار والمكارى والفلاحة بالفتح الحراثة»(٤).

« والفلاحة معالجة الأرض لتحسين إنتاجها ؛ وذلك بخدمتها من حرث وعزق وتهوية وتبوير وري وصرف وتسميد وإزالة الحشائش والأعشاب ، مع استعمال دورة زراعية مناسبة ، ، وتستعمل ـ لهذا الغرض ـ أدوات تختلف من الفأس إلى الجرار المعقد » (٥).

وفى حديث عمر : « اتقوا الله فى الفلاحين؛ يعنى الزارعين الذين يفلحون الأرض ، يشقونها » (٦).

واستقراء المعانى المعجمية يؤدى بنا إلى نتيجتين مهمتين :

أولاً : ـ قدم اللفظ الحامل لمعناه ودلالته السابقة ، وهو قدم ليس تضاداً لحداثته.

ثانيا : من خلال تتبع معانى اللفظ وامتداده ، نجد خروج المعنى العام للفظ من الإطار المعجمى إلى معانى أخرى وليدة التطور الاجتماعى الذى أجرى ما يسمى تشويها للفظ وهو ما يسميه علماء اللغة « ايتمولوجيا اللغة، أو «الإيتمولوجيا الشعبية » يقول سوسير:

« فكثيراً ما شوه الناس الكلمات لكى يجعلوها تتلاءم مع العناصر التى يعتقدون أنهم يعرفونها فيها »(٧)، مع الاحتراز فالتشويه ، هنا ، هو إضافة دلالات ومعان جديدة، دون المساس بالأصل اللغوى الدال على المعنى المعجمى القديم ، أو إهماله، فالمجتمع يضيف دلالات أخرى تعد انحرافًا عن المفهوم الممتد للأصل اللغوى .

فالمخيلة الجماعية ـ الآن ـ ترسم صورة للفلاح تتكئ على الشكل الخارجى دون المضمون ؛ فهو الذى يرتدى الجلباب الواسع والعمامة أو الطاقية، وقد يبدو المفهوم طبقياً وأن أصحابه هم الطبقة المثقفة أو المتمدينة ، وقد يرد إلى الجغرافية ، حيث ينتج من أهل المدينة مطلقًا على كل ريفى، انحراف آخر يبدو حين استخدام اللفظ علمًا على من يظهر ضعفاً عقلياً فى التعامل، أو سوءاً فى التصرف، فهو غشيم، فلاح ، أو فلاح غشيم ، وإزاء هذا الانحراف والاضطراب فى تحديد اللفظ، كان على البحث محاولة وضع مفهوم أو تعريف للفلاح .

وتعتمد المحاولة على استقراء الخط التاريخى للفظ بعد خروجه من المعاجم، وهو ليس تاريخاً بيولوجياً ، ولكنه اجتماعى ينتجه العقل الجماعى ويستخدمه .

من أقدم ما ذُكر عن الفلاح المصرى القديم ، ما جاء فى شكاوى المصرى الفصيح، تلك القصة التى دارت أحداثها فى عصر الملك « نب كارو ـ رع» أحد ملوك أهناسيا فى الأسرة العاشرة، والتى أظهرت جانباً مثالياً للفلاح، بالإضافة إلى جانب العمل الكادح وأنه ـ أى الفلاح ـ كان يمثل صوت الحق فى ضمير الأمة المصرية القديمة »[٨].

ولكن هذا لا يمنع أن الفلاح كان الرقيق الذى يعيش على الأرض ويشترى ويباع معها ، وهو أدنى الطبقات فى المجتمع . ويقول شورتر : « وكانت هذه الطبقة من الفلاحين تمثل غالبية السكان فى كل العصور وكان حظها من الحياة تافها»[٩]. أما الفلاح ، باعتباره أداة للعمل ، فقد كان الحرث والبذر والحصاد وأعمال الزراعة، هى مهامه ، ولكن عمل الأرض لم يكن هو العمل الوحيد. « فحين لم يكن العمال الزراعيون وهم من يسمون بالفلاحين يجدون عملاً فى الزراعة، كانوا يقضون وقتهم فى صيد السمك ، والطيور ، والحيوانات الصغيرة من الصحراء ، ولكنهم كانوا يستدعون من وقت لآخر؛ ليعملوا فى ميدان آخر بعيداً عن الميدان الذى اعتادوا العمل فيه، وهو إقامة المبانى »[١٠].

وإذا كانت طبيعة المجتمع القديم فى وادى النيل قد فرضت الزراعة بوصفها واحدة من أعمال الحياة اليومية فالجزيرة العربية فى الجاهلية ، حيث الصحراء والاعتماد على التجارة بصورة أكبر فى جلب الرزق ، وحياة الترحال كانت كلها عوامل مهمة لوجود قلة ممن يعملون بالزراعة ، يضاف إلى ذلك، أن « بعض العرب فى الجاهلية كانوا يرون الاشتغال بالفلاحة وحرث الأرض عملاً شائناً لا يليق بكرامة العربى الذى يجب أن يكون دائماً أخا نقله وسفر ، متأهباً دائماً للقتال ؛ فكانوا يرون فى الفلاحة عملاً يثبط الهمم، ويقعد بالنفوس عن بعيد الغايات ، ولا تنس أن أبعد الغايات عندهم كانت الغارة، والمجد العربى الذى ينال لا بالفأس والمحراث ، ولكن على أسلات الرماح »[١١]. وليس أدل على ذلك مما ورد عن الشاعر الذى ينذر قومه من غزو الملك الأعجمى ، ويعيب عليهم حرث الأرض، بل يسفه ذلك العمل[١٢] قائلا :

إنى أراكم وأرضًا تعجبون بها ... مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا
ألا تخافون قوما لا أبالكم ... أمسوا إليكم كأمثال الربى سرعا

لا الحرث يشغلهم بل لا يرون لهم	من دون بيضكم ريا ولا شبعا
وأنتم تحرثون الأرض عن سفه	فى كل معتمل تبغون مزدرعا
هيهات لا مال من زرع ولا إبل	يرجى لغيركم إن أنفكم جدعا

وتظل هذه الصورة خبراً عن الفلاح فى الجاهلية ، وسبباً مبرراً لندرة الحديث عنه فى كتب التاريخ العربى الاسلامى ، باستثناء ابن خلدون الذى عاش فى الفترة من ٧٣٢ ـ ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ - ١٤٠٨م ، الذى زار مصر فى عهد الظاهر برقوق حيث يجعل الفلاحة من وجوه المعاش ، وقدمها على الصناعة ، والتجارة ، فيقول : « إذ هى بسيطة وطبيعية فطرية لا تحتاج إلى نظر ، ولا علم ، لهذا تنسب فى الخليقة إلى أبى البشر آدم، وأنه معلمها القائم عليها إشارة إلى أنها من أقدم وجوه المعاش وأنسبها إلى الطبيعة [١٣]. ثم إنه فى موضع آخر فى المقدمة يذكر صفات العاملين بالفلاحة « إن الفلاحة من معاش المتضعين ، وأهل العافية من البدو ، وذلك لأنه أصيل فى الطبيعة وبسيط فى منحاه ، ولذلك لا تجده ينتحله أحد من أهل الحضر فى الغالب من المترفين، ويختص منتحله بالمذلة، قال رسول الله ﷺ وقد رأى السكة ببعض دور الأنصار: ما دخلت هذه دار قوم، إلا دخله الذل، وحمله البخارى على الاستنكار منه، وترجم عليه باب ما يجوز من عواقب الإشتغال بأنه الزرع ، أو تجاوز الحد الذى أمر به والسبب فيه والله أعلم ما يتبعها من المغرم المفضى إلى التحكم ، واليد العالية ؛ فيكون الغارم ذليلاً بائساً بما تتناوله أيدى القهرة ، والإستطالة قال ﷺ : « لا تقوم الساعة حتى تعود الزكاة مغرماً » [١٤].

وإذا كان ابن خلدون لم يقصر حديثه على الفلاح ، وإنما عرض له فى معرض حديثه عن الفلاحة باعتبارها واحدة من وجوه المعاش ، فإن محاولة ساخرة ظهرت فى العصر المملوكى تمثل صورة ساخرة تنصب على الفلاح ، تمثلت فى كتاب الشيخ يوسف الشربينى « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف »، وقد حمل الكتاب ترجمة ساخرة للفلاحين ، حيث « وصف طبعهم الكثيف ، وأخلاقهم الرذيلة ، وذواتهم الهبيلة ، وأسماءهم المقلبة ، وقحوفهم المشقلبة ، وقمصانهم المشرمطة ، وأشعارهم الملخبطة ، ونساءهم المزعجات ، وما لهم من

الدواهى ، والبليات ، فنقول أما سوء أخلاقهم ، وقلة لطافتهم، فمن كثرة معاشرتهم للبهائم ، وملازمتهم لشيل الطين ، والعفار ، وعدم اكترائهم بأهل اللطافة ، وامتزاجهم بأهل الكثافة كأنهم خلقوا من طينة البهائم (١٥).

ولم يكتف الشيخ يوسف بما ورد فى القصيدة نفسها من صفات ؛ فزاد عليها من عندياته ، مظهرا وجهة نظره . أما القصيدة، فهى من أسوأ ما كتب عن الفلاح ، يقول أبو شادوف الشاعر الشعبى المجهول :

لا تسكن الأرياف إن رمت العلا — إن المذلة فى القرى ميراث
تسبيحهم : هات العلف حط الكلف — علق لثورة جاءك المحراث (١٧)

وتمتد السخرية لكل ما يتعلق بالفلاح ، حتى المكان بكل ما فيه :

لا تصحب الفلاح لو أنه — نافحة أرياحها صاعدة
ثيرانهم قد أخبرت عنهم — بأنهم من طينة واحدة (١٦)

ويفسر البعض هذه النظرة المزرية بأنه « فى الماضى كان الأديب يعبر عن الفلاح من وجهة نظر الحاكمين الذين ما اهتموا بغير ثرواتهم الخاصة . اذاً فالشيخ الشربينى كان مدفوعاً ممن لا يجرؤ على عصيانهم للتندر على الفلاحين ، والسخرية بهم» (١٨).

وربما كانت كتابات النديم قادرة على إصلاح الصورة الساخرة المزرية ، فبعد زيارته للقرية ، ومشاهدته لحال الفلاح فيها، يعود إلى موطنه الإسكندرية ، ويتخذ من قلمه وسيلة لمقاومة النفوذ الاستعمارى وآثاره على الفلاح فى أواخر عهد إسماعيل ، متأثرا فى دعوته الإصلاحية بأفكار أستاذه الأفغانى ، منددا بمن يمثلون القوة الظالمة الجشعة للفلاح، من خلال لوحات نقلها من الواقع المؤلم منها : « الفلاح والمرابى» (١٩) ، وكذلك أزجاله التى دار معظمها عن الفلاح فى مواجهة قوى البغى.

وفى إطار نظرة الإنصاف هذه ، يأتى كتاب الأب هنرى عيروط (الفلاحون) الذى يقول فى مقدمته : « كما أن الأدوات النحوية تربط الجملة ، وتمنحها رصانتها ، وكما أن رصاص اللحمة يثبت ، ويرسم القطع المتعددة الألوان من

زجاج نوافذ الكنيسة ، فإن طبقة الريفيين تخلع على الوطن مظهره العميق ، نعم هي فيه دعامة متواضعة ، ولكنها ضرورية لتوازنه الاقتصادى، ونظامه الاجتماعى، ولما كانت منتجة أكثر منها مستهلكة ؛ فإنها هي التي تحفظ الدولة ، وتضمن لها تنفساً منتظما [٢٠]. ويجعل الكتاب جيوغرافيا إنسانية عن الفلاح « لن يكون شعارنا كما كان شعار غيرنا ، لا شيء إلا الأرض نعم سنعنى بالجيوغرافيا الإنسانية – Homo additus naturac – أى الإنسان يوجد بدياً، سنعنى بالجيوغرافيا الإنسانية كما كان ، « فيدال دى لا بلاش» يفهمها أى الوصف الشارح ، وسنذكر عنايتنا في العلم الذى يصل إلى الدراسة النفسية ، والاجتماعية ، أو ما شاكل ذلك من دون أن نجرد البتة رجل الأرض من الأرض التي تحفظه وتغذيه ، إذ أن في ذلك تشويها له . إن رسم الإطار، والأشخاص ، وتصوير الحياة الوقتية لأولئك الرجال الذين يؤنسون « أرض مصر وهي تدفنهم ـ لأنها نظيرتهم ـ ومحاولة إظهار نقطة التماس التي تكشف عن النفس . كل ذلك هو موضوع هذا البحث » [٢١]. وهو يعنى بتحقيق صورة مكتملة الأبعاد للفلاح ، حتى أنه يخصص فصلا كاملا في الكتاب عن جسم الفلاح ، ومعاملته لجسمه ، ولباسه ، وصحته ، ومرضه ، وطعامه وشرابه [٢٢].

برغم تعدد ظهور الكتب المستقلة عن الفلاح بعد أن كان نصيبه عبر الكتابات سطورا قليلة عابرة ، فإن كتاب « الفلاحون » يعد من أهم الكتب التي درست الفلاح ، ونبهت إليه ، بل رصدت ما كتب عنه .

إلا أن جل ماكتب تعامل مع الفلاح على أنه شخصية معروفة، وعلى الباحث عن معرفة الفلاح إصطلاحيًا، إما اللجوء إلى المعاجم التي تعطى معنى دلاليا قد يكون ناقصًا، وإما ارتضاء تعريفات المجتمع التي تعد انحرافًا حاداً عن المعنى المعجمى، ويبتعد عن جادة التعريف الاصطلاحى ؛ لذا فإنه من خلال الطموح لتعريف الفلاح ، ومحاولة إيجاد مفهوم واضح له ، فإننا نرى أن الفلاح هو « الإنسان الفرد صاحب العلاقة المباشرة المتبادلة بالأرض الزراعية في إطار الزمان ، والمكان الآنيين » ـ فالعلاقة المباشرة تحدد ذلك الإنسان العامل في الأرض المعتمد عليها في حياته المعيشية، ربما ليس كلية ،[٢٣] والعلاقة المتبادلة

تأكيد لهذا العمل ، حيث يعمل ويعتمد فى حياته عليها ، وتحديد الأرض بالزراعة يخرج من يتعامل مع الأرض بناء ، أو تجريفا، الزمان والمكان يحددان ساكنى الأرض ، ومن هم على علاقة آنية بها ؛ فمن يتركها ولا علاقة له بها فلاح بالوراثة ، ومن يسكن الأرض الزراعية ولم يتعامل معها ليس فلاحًا، إنما قد يكون على اعتبار ما سيكون ، فهو فلاح مجازاً .

وهو تعريف نجد أنفسنا مدفوعين للعمل به إذ لم نقع طوال رحلة البحث إلا على تلك المحاولة التى قام بها د . اسماعيل صبرى عبد الله ، حيث يقسم الزراعيين إلى « فريق يفلح الأرض ، وينحنى على الفأس يساعده أفراد أسرته، وفريق لا يخرج إلى الحقل إلا رافعًا الشمسية يراقب الفلاحين الذين يفلحون لحسابه»(٢٤) .

وهو يجعل الفلاح أجيراً فقط ، ويبدو أنها نظرة اجتماعية مازالت سائدة حتى الآن فى قرى مصر ، فالريفى يكتب فى بطاقته ، فى خانة العمل « مزارع» ، ولا يكتب « فلاح » ، ربما لأنه بواقع التملص مما أصاب الفلاح من سخرية واستهزاء.

ننبه إلى ضرورة تحديد مفهوم للفلاح ، وهى مهمة رجال اللغة وعلم الإجتماع ، «فلم يعد لكلمة الفلاح رنينها المزرى القديم ، ولكنها ـ مع ذلك ـ لا تحمل إلى قلوب المدينة أية مشاعر نبيلة ، كم منهم يخفق قلبه عندما نذكر كلمة الفلاح، لقد يذكر رائحة الحلبة ، ويتكوم مباعداً ملابسه خوفًا من أن تتسخ، وأكثرهم طيبة ينتابه الإشفاق »(٢٥) .

ثانيا: الفلاح من الفكر للفن الروائى

ثمة علاقة وثيقة بين الرواية بوصفها فنًا أو عالمًا جماليًا ، والفلاح باعتباره إنساناً وعامل اجتماعى، يقول د . عبد المنعم تليمة : « وتتبدى صلة البشر الجمالية بعالمهم فى كل وجه من وجوه النشاط الإنسانى ، لكن هذ الصلة تبلغ أرفع صورها فى شكل محدد من أشكال الثقافة والوعى الاجتماعى ، وهو الفن فالمعاناة الجمالية إحدى السمات الأساسية للبشر ، كما أن الشعور الجمالى ملازم للإنسان فى كل إيماءة وكل حركة ، وكل عمل يقوم به وفى كل وقع للحياة عليه ، وإنما تجد تلك المعاناة وذلك الشعور تجسيدهما وكمالهما فى الأعمال الفنية (٢٦).

ولأن الفن فى أحد وجوهه انعكاس وكشف لواقع محدد ؛ فهو كما يرى جنكنز « يعمق تعاطفنا للأشياء ، والمواقف التى قدمها - الخاصة بالشخصيات الإنسانية والمشكلات - ويضعنا فى مكان أكثر قربًا من الأشياء والشخصيات التى يصورها، ويجعلنا نواجه العالم من مواضع الأشياء بدلاً من موضعنا » (٢٧)؛ فإن الرواية باعتبارها فنًا اقترنت منذ مولدها بالإنسان ، وإبداعها كله، ما هو إلا تصوير لأعمال الإنسان وأحواله .

والرواية فن الحياة الذى يستطيع أن يصنع وجوهًا متعددة لها، حيث غدت شريحة من الحياة، حيث قدمت رجلاً من صميم الحياة نفسها ، وقد مضت فى

طريقها هذا حتى أصبحت ملحمة العالم الحديث ، على حد تعبير موريس شرودر[٢٨].

وقد تنبه الروائى فى إطار مهمته ، وفى حدود تماس شخصياته مع الواقع إلى شخصية شديدة الواقعية ؛ فهى ليست من صنع خيال الروائى، ولكنها من أناس زمنه ، تلك هى شخصية الفلاح من حيث هو إنسان ذات .

وثمة سؤال يطرح نفسه هنا ، هل كان ظهور الرواية واقترابها من الفلاح وتسليطها الأضواء عليه امتدادا لرؤية الفكر من حيث تلك الصورة الساخرة الهازئة به، أم أن اتجاه الرواية للفلاح كان عاملاً مهمًا فى تجميل صورته وتكوينها فى موضوعية وإنصاف ؟ ، يقول إيان وات : إن الرواية فى نشأتها كانت إعلانًا عن تغير المجتمع [٢٩]، ولأن الإنسان هو محور الكون والحياة ، وصوره تفاعل آليات المجتمع ونظمه وقوانينه، فإنها كما رأينا بدأت بالبحث عن الإنسان بغية تعرية هذا الواقع وتحليه ؛ وذلك الواقع الذى عملت ظروف المجتمع - وإفرازته سابقًا - على طمسه، هذا الواقع المتجاهل الذى سعت الرواية إلى اكتشافه ، وعبرت عنه حسب إمكاناتها الفنية إبان مولدها وبحثها عما يساعد على تطورها، وبهذا «أدخلت إلى صورة الإنسان دينامية فعالة » [٣٠].

لقد سلطت الرواية أضواءها على الفلاح ، ولكن هذه الأضواء لم تقدم بطلاً ملحميا بالمعنى المعروف للكلمة ؛ فلم تقدم بطلاً متضخم الذات ، أنانى النزعة ، أو هو على وفاق مع الآلهة تمده بالعون الخارق. يرى د. شكرى عياد أن الرواية « لم تقدم بطلا أسطوريًا يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد، بل نجده يتعامل مع قوى الطبيعة [٣١]، بل قدمته بطلاً روائيًا يتوافق مع ما أقره روادها ونقادها : « بألا يكون بطوليا بالمعنى الملحمى، أو التراجيدى للكلمة؛ أى يجب أن يجمع لديه الصفات الإيجابية والسلبية معًا ، وكذلك الأمر بالنسبة للصفات الكوميدية السامية والجادة كما يجب عليه أن يجمع العظمة، كما يجب على البطل ألا يقدم (بالفتح) كإنسان مكتمل وثابت، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة» [٣٢].

لقد بحثت الرواية عن خيوط جديدة تمدها مع الفلاح، وأعلنت تجاوزها ورفضها ـ وخاصة فى مرحلة النضج ـ للصورة القديمة .

تشهد بذلك الرواية العالمية التى كان للفلاح فيها النصيب الموفور فى مختلف لغاتها [٣٣].

أما فى الأدب العربى ، فقد كان مولد الرواية الفنية فى بيت الفلاح المصرى وإن اختلفت الأراء حول السبق الفنى لمحمود خيرت فى روايته (الفتى الريفى والفتاة الريفية) ١٩٠٣ ـ ١٩٠٥ ، أو (القصاص حياة) لعبد الحميد خضر البوقرقاصى ١٩٠٥ ، أو (عذراء دنشواى) لمحمود طاهر حقى ١٩٠٦، أو (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٢ .

فالاختلاف لن ينقض حقيقة مولد الرواية فى بيت الفلاح وجميع هذه الأعمال كان مسرحها الريف، وأشخاصها هم الفلاحون .

الهوامش :

(١) الأب هنرى عيروط اليسوعى ، **الفلاحون** ، ترجمة : د . محمد غلاب، القاهرة : ط ٢ د. ت ، ص ٩ .

يذكر فوزى العنتيل أنه ترجم سنة ١٩٤٣ ، انظر : الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة **الهلال** ، (القاهرة) ، مايو ١٩٦٥ ، ص ١٠٤ .

(٢) مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٣٠٧ .

(٣) سيد الخورى الشرنوبى اللبنانى ، **أقرب الموارد فى فصيح العربية والشواهد** ، لبنان ، ١٨٩٩ ، جـ ٢ ، ص ٩٤١ .

(٤) الطاهر أحمد الزاوى الطرابلس ، **مختار القاموس** ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٤٨٣ ، وانظر : ترتيب القاموس المحيط ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٤٥٧ .

(٥) الموسوعة العربية الميسرة ، ص ١٣٠٦ .

(٦) ابن منظور ، **لسان العرب** ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ، د . ت . جـ ١٣ ، ص ٣٨٢ .

(٧) فردينان دى سوسير ، **علم اللغة العام** ، ترجمة : د . يوئيل يوسف عزيز ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٧٩ . وانظر الترجمة الأخرى الوافيه للكتاب نفسه، تحت عنوان (**دروس فى الألسنية العامة**)، والتى قام بها صالح الفرماوى (وآخرون) ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥ م .

(٨) عبد الله حسين ، الفلاح والعامل فى مصر القديمة ، القاهرة ، د . ت ، ص٥٨ .

(٩) ألن شورتر ، **الحياة اليومية فى مصر القديمة** ، ترجمة : د . نجيب ميخائيل ابراهيم ، الأنجلو ، ١٩٥٦ م ، ص ١٦٥ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٧٠ .

(١١) محمد عبد الغنى حسن ، **الفلاح فى الأدب العربى** ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١١ .

(١٢) الشاعر هو : لقيط بن يعمر الأيادى ، من قبيلة إياد التى كانت تقيم قرب الخليج العربى، وتعمل بالزراعة ، وكان كاتبًا فى ديوان ملك الفرس سايور ذى الأكتاف ، انظر: محمد عبد الغنى حسن ، **المرجع السابق** ، ص ١٢ ، وما بعدها .

(١٣) عبد الرحمن بن خلدون ، **مقدمة بن خلدون** ، مطبعة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص ٣٨٣.

(١٤) **المرجع السابق** ، ص ٣٩٤ .

(١٥) الشيخ يوسف محمد بن عبد الجواد بن خضير الشربينى **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** ، القاهرة ، ١٢٨٩ هـ ، ص٥ .

(١٦) **المرجع السابق** ، ص ٥ .

(١٧) السابق ، ص ٦ .

(١٨) حسن محسب ، **قضية الفلاح فى القصة المصرية** ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٧ .

(١٩) **المرجع السابق** ، ص ٣١ .

(٢٠) هنرى عيروط ، **مرجع سابق** ، ص ٩ .

(٢١) **المرجع السابق** ، ص ١٠ ، ١١ .

(٢٢) انظر الفصل الخامس من الكتاب ، ص ٦٣ ، وما بعدها .

(٢٣) يحدث الآن فى ظل الظروف الاقتصادية أن يعمل أحدهم بفلاحة الأرض إلى جانب وظيفته الحكومية مثلاً ، فى صعيد مصر، منهم : معلمون ـ مهندسون ـ محامون وغيرهم.

(٢٤) د . إسماعيل صبرى عبد الله ، حول تعريف العامل والفلاح لكى نصون الدعامة الرئيسية لديمقراطية الشعب العامل ، مجلة **الطليعة** ، عدد مايو ، ١٩٦٨ ، ص ٢٦ .

(٢٥) عبد الرحمن الشرقاوى ، **الفلاح** ، منشورات عالم الكتب، ١٩٦٨ ، ص ٨٩ ، ومن الشائع على ألسنة الفرنسيين عندما ينكرون تصرفًا خاليًا من الذوق على إنسان ما، أن يطلقوا عليه كلمة (Paysan) فلاح .

(٢٦) د. عبد المنعم تليمه ، **مقدمة فى نظرية الأدب** ، دار الثقافة ١٩٧٣ ، ص١ .

(٢٧) إيردل جنكنز ، **الفن والحياة** ، ترجمة: أحمد حمدى محمود ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص١٤٧.

(٢٨) انظر: **الرواية نوعًا أدبيًا** ، ترجمة: د. طه وادى ضمن **دراسات فى نقد الرواية**، القاهرة ١٩٨٩ ، ١٧٠ .

(٢٩) محسن جاسم الموسوى ، **عصر الرواية** ، **مقالة فى النوع الأدبى** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ص ٢٢ .

(٣٠) ميخائيل باختين ، **الملحمة والرواية** ، ترجمة د . جمال شحيد ، معهد الإنماء العربى ، بيروت، ١٩٨٢ ، ص ١١ .

(٣١) د . شكرى عياد، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ط ١ ، ١٩٥٩ ص ٧٤ .

(٣٢) ميخائيل باختين . المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٣٣) (القـمح الذى ينمو رينيه بازان ١٩٠٧)، (لين مادلين ـ ارنست بيرشون ١٩٢٧)، (فونتمارا سيلونى ١٩٣٠)، (توقف المسيح فى ايبولى كارلوليفى ١٩٤٥)، (تس دوربر فيل توماس هاردى ١٨٩١)، (أيون لليفيور بريانو ١٩٢٠)، (الأرض زولا)، (رحلة العمر إينيس كنياتى)، (رجال وفئران جون شتاينبك)، (المشتغلون بالقطن جورجيوس فيليبوس) (نفوس ميتة جوجول)، (الأرض بيرل بيك)، (أرض الله الصغيرة أرسكين كالدويل)، (الفلاحون تشيكوف) .

اعتمد الباحث على كتاب تاريخ الرواية الحديثة لألبيريس ، ترجمة: جورج سالم . منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٧ ، ومطالعته لمعظم هذه الأعمال باللغة العربية .

● الفصـل الأول

الملامح العامة لصورة الفلاح

فى الرواية المصرية منذ نشأتها وحتى عام ١٩٥٢

منذ ولدت الرواية ، وهى حريصة على تقديم صورة للفلاح بشكل ما من الأشكال ، وسار هذا اللون مواكبًا لحركة الرواية المصرية بأشكالها المختلفة فى تطورها؛ لأن المؤثرات واحدة ورواية الفلاح لا تعد جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته ، ولكنها نوع روائى يختص بمكان وأشخاص وأحداث تشكل له عناصر مميزة عن غيره من الأنواع ، لذا كان تطور صورة الفلاح مرهونا بتطور الفن الروائى نفسه ؛ فالفلاح فى (الفتى الريفى ١٩٠٥) غيره (فى الأرض ١٩٥٣م)، أو (أيام الإنسان السبعة ١٩٦٩ م) وقد مر هذا التطور بمرحلتين زمنيتين ـ الأولى تبدأ من ١٩٠٣ إلى ١٩٥٢ ، وفيها قدمت الرواية الفلاح فى صورة متباينة، لكنها لم تكن صورة مكتملة ترضى حاجة الباحث لمعرفة الفلاح ، فالفلاح فيها شخصية ديكورية غير فاعلة يقدم من خلال الإيماء ، أو الصورة الغائمة ، فليس له حضور الفلاح وفاعليته فى الفترة الثانية، التى تبدأ من ١٩٥٣ بظهور (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى الذى كان على حد تعبير فاطمة موسى : « أول من أنطق الفلاح المصرى فى الرواية العربية » [٣٤]. وتمتد هذه الفترة زمنيا حتى نهاية الفترة التى يعالجها البحث وهى ١٩٧٣ ، فالمعطيات التى تقدمها الرواية المصرية فى طور نشأتها وتطورها صورة إيحائية ، حيث اللغة الروائية ـ هنا ـ تقدم مفردات صورة تحتاج إلى امتلاك ملكة التركيب والربط ، تلك الملكة التى يعدهاجاكوبسون إحدى ملكتين « يجب على الإنسان القادر على التعبير باللغة أن يزود بهما ،

واختلال ملكة التركيب والربط؛ يؤدى إلى فساد القدرة على خلق العلاقات الكنائية» [٣٥].

قد اتفقت الأعراف النقدية على كنائية الرواية، يقول حميد الحمدانى : «الرواية والفن القصصى بصفة عامة من الفنون التى يغلب فيها الطابع الكنائى على الطابع الاستعارى » [٣٦].

والرواية المصرية فى فترتها هذه، إتجهت إلى هذا الطابع فى تكوين صورة بطلها (الفلاح) ، حيث يستدل على الصورة من خلال الإيحاء، دون كشفها مباشرة ، وإذا لم نكن مزودين بالقدرة على اكتشاف الصورة من خلال هذا الإيحاء، فإنها ستضيع بين دهاليز الرواية ؛ فليس ثمة فلاح بمعنى الكلمة ؛ فلن تجد أبعاداً مكتملة يؤدى بك استخدام ملكة التركيب والربط للوصول إليها ، ولكن هناك إشاريات عن الفلاح ، بيئته وعمله وبعض حاجياته ، وكلها توحى به دون إظهار، هو على حد تعبير بارت «معان ليست فى المعجم ولا فى نحو اللغة المكتوب بها النص » [٣٧]. ويمكننا أن نسميه قراءة ما بين السطور ، وهنا يلتقى الإيحاء والكناية معنوياً ، فكلاهما ينتج فى ذهن القارئ مكونا صورة لن تتكرر ثانية، تبزغ حال القراءة .

من هنا تأتى أهمية القارئ فى انتاج هذه الصورة، والمجهود الذى يبذله فى تحصيلها ، فالرواية فى تلك الفترة تقدم صورة الفلاح عبر معطيات أخرى تقوم بدورها بآلية الكناية والإيحاء ، حيث تبدو صورة الفلاح متداخلة عبر هذه المعطيات وهى :

١ ـ القيم الاجتماعية ، والصراع الإنسانى .

٢ ـ الحدث التاريخى .

٣ ـ الطبيعة .

٤ ـ السلطة .

وهى معطيات ليست حيلاً فنية يقدم من خلالها الروائى صورته الروائية فالهدف هنا ـ تصوير الأحداث بذاتها ، وليست وسيلة فنية لتصوير الشخصية ، وحيث الحدث هو الصانع، وليست الشخصية هى التى تصنع الحدث وتحركه ، وهذا نابع من كونها شخصيات غير فاعلة لم تتبلور فنياً .

١ـ الفلاح عبر القيم الاجتماعية والصراع الإنساني:

ولدت الرواية المصرية في بيت الفلاح سواء سلمنا أن زينب هي أول رواية تدخل عالم الفلاح.[٣٨] ، أو يرى العادلون عن هذا الرأي أن الفتى الريفي ١٩٠٥ لمحمود خيرت هي أول رواية في هذه المجال .[٣٩]، أو من يرون سبق عبد الحميد خضر البوقرقاصي في روايته « الحياة قصاص »[٤٠]، والتي لا نجد عند مؤرخي الرواية والنقاد أية إشارات عنها إلا ما ذكره سيد حامد النساج في كتابه بانوراما الرواية العربية الحديثة [٤١] ؛ حيث يقول « إن الكاتب لم يكن رومانسيا ولا مثالياً، ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة ، وإنما كان ذا رؤية كاملة تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقتها وتأثيرها في بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع ، ولا يلجأ إلى أسلوب المقامة ، ولا إلى شكلها الأدبي ، ولا إلى بطلها أو راويها، أو بعض علاماتها المميزة ، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائية عندما وصف مظاهر الطبيعة.[٤٢]، والحال هكذا ، فإن هذه الرواية تكون لها الريادة الفنية عن مثيلاتها، وإذا ما توقفنا عند إنشائية الوصف للطبيعة، فسنرى تفوقها على زينب هيكل التي كانت الإنشائية طابعها المميز في وصف الطبيعة ، أيضا لم يشر أي عمل ببليوجرافي عن الرواية المصرية إليها [٤٣].

والرواية تحكي عن الصراع بين الخير والشر، ممثلاً في بطليها كرلس عبد الملك الترابي (ممثل الشر) اللاهي العابث الذي دبر حيلة ساذجة لقتل ابن عمه غالي إبراهيم الترابي (ممثل الخير) ، الذي خطب « نجلة » ابنة عمته؛ التي فضلت أمها (عمة البطلين) أن تزوجها لغالي المستقيم المكافح الكادح ، والذي تتمثل فيه عناصر الخير ويحب « نجلة »، وهي تبادله الحب على أن تزوجها لابن أخيها الآخر « كرلس » وتتلخص الحيلة الساذجة في أن العريس، وهو يستعد لإضافة غرفة جديدة إلى منزل والده للزواج فيها ، وبينما هو ينقل الطوب والتراب يعاونه صبي من المارة تطوعا؛ وجد هذا الصبي علبة مزركشة تحتوي على حلوى ؛ ونظرا لجوعه التهمها مع غالي، ولم تكن الحلوى سوى (ملبن) مسمم راح الصبي ضحيته مصادفة .

الروائى الذى أراد أن يظهر ـ بشكل تعليمى ـ فضيلة الخير وتفوقه على الشر استعار بيئة وأشخاصاً يعد الخير بملامحه صفة متأصلة وفطرية فيهم ؛ فهو لا يصور الشخصيات بقيمها، ولكن يصور القيم بشخصياتها ؛ فهو لا يسرد الحادثة الأساسية فقط ، ولكنه يسترسل فى وصف ما تعتبر الحادثة المسرودة سببا فى تفجيره والإيحاء به، وربما استكمالاً لإظهار عنصر البيئة التى يجرى فيها الحديث، فهو يصور معاناة البيئة ممثلة فى الأشخاص، يقول حامد النساج :

« عندما يريد تصوير معاناة الطبقات الفقيرة، لا يلجأ إلى ما ألفناه من أساليب بلاغية عودنا المنفلوطى عليها ، وإنما يلتقط جزئية صغيرة بعينه اللاقطة ، ثم بعدها يترك لنا مهمة التعليم والتأثير، يقول بعد تصويره حياة الفلاحين القاسية وعذابهم اليوم: « قد تكون امراة الرجل منهم ذاهبة له بالغداء فى (غيطه) حقله . وقت القيلولة، فيأتيها المخاض وهى على ما وصفنا ؛ فتأخذ جانبا من الطريق ، وتمكث ريثما تضع حملها بدون (قابلة) ولا داية ، وربما ساءتها تلك اللحظة التى توقفتها ، ثم تحمل وليدها على قطعة الغداء ، وتذهب توا لأداء مقصدها، كأن لم يكن بها أذى، ولم يصبها أقل وصب »(٤٤).

تقترب الصورة السابقة فى شقيها [تصوير الفلاح عبر المعايير الإجتماعية وذكر بؤسه وشقائه] من الصورة التى تتبلور عبر (الفتى الريفى) لمحمود خيرت التى ظهرت١٩٠٥ (٤٥)، والصراع بين البطل « مصطفى » الذى يحب فاطمة، وغريمه الذى لا يتورع عن قتل شقيق مصطفى فى غيابه ، ويدبر أمر إشاعة موت «مصطفى» أثناء تأديته الخدمة العسكرية؛ ليخلو له الجو للزواج من فاطمة ، ولكن فى النهاية ينتصر الخير على الشر فى صورة حتمية ، والمؤلف يبدأ أحداث روايته بحكمة تكشف عن هدفه الوعظى. يقول: « السعادة فى القناعة وترك المطامع(٤٦)، ثم يعلق على الحكمة بمقولة تكون إعلانا بانفراج الستار عن أحداث روايته ، وتقوم بالإشارة إلى الراوى، جريًا على عادة الرواة الشعبيين ـ يقول : « ولنضرب مثلاً بذلك الفلاح المسكين » (٤٧).

من خلال إصراره على وصف الفلاح بالمسكين، يلتقى مع عبد الحميد خضر حين وصف بؤس الفلاح ؛ ففى لغة إنشائية ، وقبل الدخول فى أحداث الرواية، يسترسل فى الحديث عن فلاحه :

« الفلاح المسكين فإننا لا نجد على وجه البسيطة أشقى منه ، يقوم مبكراً إلى الغيط، فلا يبرحه حتى تغرب الشمس ، وهو مقوس الظهر يتصبب العرق من جبينه، والشمس تلفحه بنارها الحامية ، والغبار الثائر يصيب عينيه إلى غير ذلك من أنواع المتاعب ، وضروب المشاق ، ومع هذا، فهو لو دققنا النظر سعيد بحالته، راض بما هو فيه ؛ فيعود فى المساء إلى منزله آمنا مطمئناً ، تقابله زوجته وأولاده بوجه باش فيتناول معهم ما قسمه الله لهم من النعمة ، ثم يأخذون فى الضحك واللعب حتى إذا ران الكرى على الجفون ، وغلب النعاس على العيون، قام كل واحد منهم إلى مضجعه، فنام، وفى الصباح يقوم الرجل فيستأنف عمله السابق، وهو لا يشعر بأنه عبء على غيره ثقيل » (٤٨).

إن اللغة التى لم يطوعها لتكون موحية لا أن تصرح وتشى، أفقدت المعنى الكثير مما كان من المفترض أن يصل بصورة أوقع. لذا جاءت الرؤية من الخارج كاشفة ما فى نفس المؤلف من موضوع، لفكرة مستقلة أفقدت الشخصية بناءها الفنى ؛ ففى الرواية كما يقول د . يوسف نوفل :

« يرتبط بناء الشخصية إرتباطا وثيقًا بموضوع الرواية ، وأحداثها ، وهيكلها العام ، ويخطئ من يقتصر – من الكتاب – على التصوير الخارجى للشخصية كى تعلن عن نفسها » (٤٩).

فإن موضوع الرواية الساذج وفكرة المؤلف ، كتمت أنفاس الشخصية، حيث تأوه المؤلف لها، ولم يتركها لتتأوه هى لتظهر ما بها ؛ فجاءت الشخصية عديمة الفائدة ، حشواً على الأحداث التى من الممكن أن تدور فى أى مكان، ولا داعى للفلاح بالتحديد الذى كان ثقلاً على الأحداث ، وفى هذا النطاق يشير د. يوسف نوفل :

« لا شك فى أن الاحتفاظ بشخصية عديمة الجدوى عيب فنى ، ومن هنا، كان على الكاتب أن يعنى بتوضيح الشخصيات ، ويتقن فهمها ، ويحرص على

منطقيتها، وجعلها نابضة بالحياة ، يساعده عى ذلك إلمامه بشئ من علم النفس وغيره من العلوم ، ومن خلال هذا كله، يحيط الكاتب بجوانب الشخصية الداخلية والخارجية، وبحركتها الاجتماعية » (٥٠)

اختفت شخصية الفلاح، وأصبح المرئى على الرواية الجانب الوعظى الإرشادى، يرى فتحى أبو العينين أن « بذور رومانسية ساذجة فرضها الهدف منها واتجاه مؤلفها نحو التعاطف مع أهل الريف ، واهتمامه بالتأكيد على أن الفلاح أسعد حالا من أهل المدينة، رغم قسوة حياته » (٥١)

وفى الإطار نفسه، تأتى رواية « سيد العزبة » لبنت الشاطئ(٥٢)، لتصور صراعا من أجل لقمة العيش ، ومن أجل البقاء يقوم به الفلاحون المعدمون فى ظل سيد العزبة الذى يستولى على كل شئ، حتى شرف الفلاحات ، وحيث يباع الفلاحون مع الأرض شأنهم شأن البهائم .

« هالنا ما رأينا من شقاء الزراع المجاهدين : كانوا يبدون على الأرض كالسائمة جياعًا أذلة مهزولين يشربون ماء آسنا تعاف البهائم، ويشقون طول النهار تحت سياط الفقر ، والذل ، والمرض، فإذا جن الليل آووا مع الدواب إلى قبور مظلمة تسلبهم شعورهم بإنسانيتهم » (٥٣).

إنه تصور يكشف عن تعاطف الكاتبة مع الريف وفلاحيه ، ليس بعيدا عنها وهى التى سبق لها الكتابة عن الفلاح من خلال كتابيها (الريف المصرى ١٩٣٦)، (قضية الفلاح ١٩٣٩) . وتأتى الرواية إظهاراً لما لم تظهره الكتابات ، أو فلنقل بأسلوب أكثر تأثيراً ففى الرواية « صور قليلة من حياة القرية (٥٤)، على حد تعبير فؤاد دوارة ، لذا فهى لا تختلف عن سابقيها فى التعاطف ، أو محاولة الترويج لأفكار جديدة ، أو لقيم اجتماعية وصراعات إنسانية، من خلال شخصية الفلاح وبيئته .

٢ ـ الفلاح عبر الحدث التاريخى:

يرى الكثير من الباحثين، أن رواية (عذراء دنشوى) كانت المهد والإرهاصة لمولد (زينب) بوصفها رواية فنية مصرية ، ويذهب يحيى حقى إلى أنها أول رواية

مصرية تتحدث عن الفلاحين »[٥٤] في حين ينفي البعض عذراء دنشواي ، ويثبت هذا السبق لمحمود خيرت في روايتيه « الفتى الريفي ـ الفتاة الريفية »[٥٦] . ولسنا هنا لإثبات السبق بقدر التعرف على فلاح « عذراء دنشواي » بمعزل عن غيرها من الأعمال .

إن « عذراء دنشواي » تقدم فلاحًا جاهزًا لم يتدخل الكاتب لتهذيبه فنياً ، ولم يعمل الخيال مطلقًا ليرسم ملامح شخصياته ؛ فهو بنوع من التسجيلية يحكي عن أشخاص دخلوا الفن صدفة دون إعداد أو تهيئة .

والحال هكذا ، فإنه من الممكن محاسبة المؤلف بمعيار بعيد عن الفن ، وهو معيار الصدق والكذب في نقل الأحداث ، والأشخاص ، فالحادثة التاريخية وقعت يوم الأربعاء ١٣ يونيه ١٩٠٦ م ، وصدر الحكم في القضية يوم الأربعاء ٢٧ يونية ١٩٠٦ م ونفذ يوم الخميس ٢٨ يونيه من العام نفسه، والمؤلف يذكر أنه انتهى في ١٥ يوليو ١٩٠٦ ، ويذكر يحيى حقي في المقدمة؛ أن الرواية أُلّفت بعد حادثة «دنشواي » مباشرة ، وكانت تنشر في جريدة « المنبر » لصاحبها محمد مسعود وحافظ عوض [٥٦]. واستقراء التواريخ السابقة يدل على أن المؤلف ـ على افتراض أنه بدأ كتابة روايته يوم صدور الحكم فإن كتابتها استغرقت تسعة عشر يوماً ، وربما تبدو فترة معقولة ومقبولة؛ لأن الأحداث جاهزة والشخصيات في متناول يد الكاتب، وما عليه إلا البدء في كتابة تقريره المفصل .

ويرى فتحي أبو العينين، «أن فيها أمانة محكمة في التسجيل الواقعي تمنح الرواية طابعا واقعيا ساذجا » [٥٧]، والكاتب مصر على هذه الواقعية إذ لا يكتفي بالتسجيل الواقعي لحدث واقعي معروف ، لكنه ينقل أسماء الشخصيات الثلاثية «علي علي شعلان ـ محمد مصطفى محفوظ ـ حسن إسماعيل السيسي » آخذاً إياها عن الوثائق التاريخية للقضية والأحكام الصادرة فيها[٥٩]، دون أن يتدخل فنياً فيها.

حدث واحد تصرف فيه الكاتب فنياً بإمساكه أحد الخيوط والنسج عليه ، وهو قصة الحب التي تنشأ بين « محمد العبد » و« ست الدار » ، وعلى الرغم من

إيحاء هذا الخيط بأن « محمد العبد» و « ست الدار » هما بطلا الرواية، فإنها علاقة من نوع خاص لا تجد لها مثيلاً فى الرواية ، وقد ترتب عليها دسائس وخيانة « أحمد زايد ، ووشايته بوالد « ست الدار »، مما أدى إلى شنقه بريئا ، إلا أن هذه العلاقة لا تمنح البطولة الفنية لأى منهما ، يقول. غالى شكرى :

« فالبطولة فى الرواية بطولة جماعية، بدأت بدفاع كل واحد عن نفسه بشكل فردى وانتهت بشكل فردى منعزل ، فالهول والرعب سادا القرية يوم تنفيذ الحكم لا يجعل ثمة علاقة بين الأشخاص، حيث سقط كل منهم فى حزنه ، ولوعته إضافة إلى أن البطل الفرد لم يكن قد ولد حينذاك فى أرض الواقع المصرى بين هذه الفئات الشعبية التى عبرت عنها « عذراء دنشواى »، فقد كانت من الضعف بحيث لا تشكل حركة منظمة يقودها زعيم ، أو بطل » (٦٠).

والصورة التى كادت تتشكل للبطل الزعيم سرعان ما خبت وانطفأ وهجها ، فقد اجتمع الفلاحون حول رجل مقعد سلبه الزمن القوة اللازمة للبطولة فهو : «شيخ فى حدود التسعين من عمره ، مقعد فقال لهم : اسمعوا يا ولادى كلامى، وإقبلوا نصحى . فصرخ الجميع : إتكلم يا عم الحاج عمران ؛ فاعتدل الشيخ وتربع جيدا، ثم قال : « اللى فات مات ، وأنتم معذورين قدام الدنيا كلها، ولكن لو خدوا رأيى لكنت أول شئ أحكم على محمد الشاذلى بالحرق؛ لأنه السبب ، علشان لو كان قال للمديرية من السنة اللى فاتت عن شكوتكم ، ما كنش حصل اللى حصل النهاردة، لكن كل شئ مقدر، والى مكتوب على الجبين تراه العين، فأحسن حاجة تنقوا عشرة أنفار منكم يسافروا بكره فى المديرية ويقولوا على المسألة من طأطأ لسلامو عليكم » . وما كاد الشيخ ينتهى من كلامه حتى قدم رجل، وقال لهم : « يا ويلنا يا ويلنا ماسمعتوش الخبر ؟؟ » .

فارتجفت أعضاء المجلس ، وتطاولت أعناقهم ، وقالوا كلهم : لا خير خير قول قول :

« واحد من الإنجليز إللى ضربناهم مات » .

ولما سمعوا كلامه نزلت أعناقهم على صدورهم وسكتوا ، فقال عم الحاج عمران :

« لا حول ولا قوة إلا بالله، لا حول ولا قوة إلا بالله، كل شيء بإرادته، كل شيء بحكمه. فصرخ محمد زهران وقال : « إتكلم يا حاج عمران ، نعمل إيه قول لنا .. العمل أيه ؟؟ المسألة أكبر من الأول ، والمصيبة راح تنزل على دماغنا كلنا . وكان لعم الحاج عمران منزلة كبيرة عند أهل بلده ؛ فهو يحترمونه، ويعتمدون على أفكاره وآرائه، فلما قال جملته الأخيرة إسودت الدنيا فى أعينهم ؛ فبكت الرجال ، وولولت النساء ، وحكموا على أنفسهم بأنهم ، كانوا غلطانين ، وتندموا على ذلك كثيرا ، وأعقب هذا الانفعال النفسانى سكوت كبير .

وبعد هنيهة تحرك الحاج عمران من مجلسه قليلاً ثم تنهد ، وقال لهم : «مافكرتوش يا ولادى ، فى النتيجة ؟ ليه تعملوا كده ليه ؟ (٦١).

إنها صورة مجهضة لقيادة كادت أن تتشكل ، لذا يظل فى الرواية ما يسمى «البطولة الفئوية » لجماعة من الناس ظهرت لديهم البطولة عبارة عن ومضة خاطفة، ثم خبت وهى بطولة مضادة جاءت بوصفها رد فعل لخطر محدق ، لذا، سادها الفوضى ونقصها النظام الذى كان يسود حياتهم قبل الحادثة ، كاشفًا عن بنية اجتماعية لها قانونها العرفى الذى يؤسس منظومة اجتماعية واضحة:

« وإن كان لأحدهم مظلمة أو شكاية رفعها إلى هذا المجلس ؛ فيصلحون ما بينهم، وإذا تعذر عليهم الحال رفعوها إلى العمدة، إلى غير ذلك مما يسمح لنا القارئ بأن نسمى مجلسهم بالنادى – بكل معانيه – إذ أعضاؤه من طبقة واحدة، ومن فكر واحد، ويشتغلون بمهنة واحدة، وللقرويين حرية فى الفكر والمناقشة ، فللابن أن يحاج أباه، وللأخ أن يناقش أخاه، وليس بعيب إذا جادل الولد الشيخ، وللمرأة حظ الاجتماع والمناقشة كالرجل سواء بسواء كما يتمنى صاحب تحرير المرأة ويريد » (٦٢) .

ولكن دخول الحادثة يعمل على تحطيم ذلك النظام ، ويفقد الأشخاص توازنهم، فتبدو سوءاتهم كالسلبية ، والجبن ، والخنوع ، وتبدو إلى جانبها الروح الإيجابية الكامنة فى النفوس، والمتمثلة فى رفض الظلم ، وإن كان الرفض وبالاً على الرافضين .

وتبقى « عذراء دنشواى » عملا استطاع أن يحفظ هذ الحادثة ضمن قضايا الأدب والإبداع ، وأن الكاتب كما يرى غالى شكرى «نحت شخصياته من قلب القرية النابض بالآمها ، وتعاستها ، وأحزانها ؛ فلم يصور الباشا أو العمدة التقليديين، وإنما إتجه إلى الممثلين الحقيقيين للقرية » .[٦٣]، على الرغم من أننا نفتقد لأساسيات الشخصية يقول حلمى بدير :

« لا نجد ملامح واضحة لأى من هذه الشخصيات يمكن أن يكون نموذجًا لفلاح من أى نوع »[٦٤] فقد كان تصوير الحادثة على حساب الصورة الفنية للأشخاص الذين كانوا عبارة عن أدوات لإظهار الحادثة ، وتأكيدها .

٣ - الفلاح عبر الطبيعة :

يعد الباحثون فى الأدب الروائى المصرى رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل الصادرة فى ١٩١٤ ، أول رواية فنية مصرية [٦٥]، ولا نجد رواية مصرية استأثرت بالتناول والحديث مثلما تنولت زينب على اعتبار أنها حجر الزاوية ، أو نقطة الانطلاق وبرغم أن روايات قد سبقتها فى تناول الفلاح ، لكنها لم تنل النصيب الذى توفر لها ، ويخالف هؤلاء أحد الباحثين الذى يرى أن زينب « لم تكن فى مستوى فنى يضارع ما نالته من شهرة ، وما احتلته من منزلة فى تاريخ الرواية العربية الحديثة، إذ لم يتوفر لها نضج فنى بحكم تقدمها زمنيا ؛ ومن هنا، لا يستطيع الباحث أن يزعم أنها أثرت فى تطور الرواية العربية الحديثة ، وإن مهدت الطريق إلى ذلك اللون من الروايات وكانت ممثلة لخطوة تسبق ما عاصرها من إنتاج هذا الحقل»[٦٦].

لقد اقترب هيكل من القرية، أرضها وناسها . يقول يوسف نوفل إنه: « نجح إلى أبعد حد فى وصف حياة القرية المصرية ، وكثير من قصته يتحول إلى ما يشبه لوحات فنية بديعة » [٦٧] ، لكنه لم ينجح فى تصوير ، أو رسم الشخصيات التى جاءت غائمة غير واضحة المعالم والأبعاد ؛ حيث قدمها بطريقة احتفالية كرنفالية. وحيث يؤخذ عليه عدد من المآخذ كما يشير زغلول سلام، مثل: «عدم عنايته

بالمحافظة التامة على خصائص كل شخصية من شخصيات القصة على حدة»[٦٨].
هيكل يجنح فى تقديم فلاح الرواية إلى طريقتين :

الأولى : حركة الأشخاص المشهدية، حيث يستخدم طريقة المونتاج السينمائى، إذ يـقـدم صورة مفرغة من البطولة تحتوى على العشرات من الكومبارس ، وهذا ما دعى د. على الراعى أن يقـول : « إن الريف هو بطل الرواية » [٦٩]. وهى صـورة تتشابه مع الصورة السينمائية فقط فى وسيلة العرض والاعتماد على الرؤية البصرية فى الإدراك ، ولن تتشابه معها فى التجسيد فما تقدمه كاميرا السينما يتميز بتجسيده لما يمكن رؤيته وتمثله فى إطار الصورة ، وهو تجسيد بصرى أيضاً، يقول ليون ايدل « إن نظرة الكاميرا تعطل استعمال عين العقل أو الخيال»[٧٠]. يبدو هذا فى خطاب تقريرى طويل [٧٠]. فهو يكتب تقريراً من الذاكرة يضمنه الحديث عن الفلاح، باعتباره إنساناً بمفهومه العام وليس بوصفه فرداً له ذاتيته ، فالرواية ـ هنا ـ لا تقدم شريحة من المجتمع تجرى فيها تحليلاً لطبيعة المجتمع وصراعاته ، وتفاعلاته، فتقديم الشخصية عام خارجى ، لا يمنحها تقديم نفسها ، يقول عبد المحسن طه بدر : « حركة الشخصية التى قد تكشف أبعادها مرتبطة بحركة المجتمع من حولها، وتلك الحركة مفروضة على القرية ، فرضتهامشكلة المؤلف لا مشكلة حقيقية فى القرية ، فمن الطبيعى أن تبدو شخصيات الرواية كالأشباح بلا حياة وأن تصمت حيث يريد لها المؤلف أن تصمت ، وحين تتكلم فإنها لا تتكلم بصوتها ، لكنها تتكلم بصوت المؤلف ، وتبدو الشخصيات كقطع الشطرنج يحركها المؤلف كما يحلو له لأن كل شىء صناعته الخاصة ، وعاطفته الخاصة ، وتصوره الخاص»[٧٢].

فالكاتب حرم شخصياته خصوصيتها وإرادتها أن تتحرك فى إطارها العام الخارجى ، ويخالف هذا ما ذهب إليه النقاد ، أو يكشف عنه د. يوسف نوفل عندما يقول :

« ويخطئ من يقتصر من الكتاب على التصوير الخارجى للشخصية دون، تعمق، ودون استبطان ، ودون إتاحة الفرصة للشخصية كى تعلن عن نفسها »[٧٣]
وهذا ما جعل يحيى حقى يعلن أن هيكل «قطع دابر البطل» [٧٤].

ومن خصائص هذه الوسيلة الفنية غياب الملامح الجسمانية التى تشكل بعدا مهما فى صوغ الشخصية ، ويجعل القارئ على درجة ما من الاقتناع بالأشخاص المصورين وغيابها يؤثر سلبيا ، يقول غنيمى هلال : « قد تكون سمة من السمات الجسمية ذات تأثير فى تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين » (٧٥)

الطريقة الثانية : التى اعتمد عليها فى رسم الشخصية ، وهى قريبة من الأولى، لكنها تتمايز عنها من حيث كونها صورة أقرب لخصوصية الشخصية من سابقتها ، فإذا كان هيكل قد اعتمد على المشهد الكومبارسى سابقًا ، فإنه ـ هنا ـ يعتمد على الطبيعة فى رسم الصورة ، حيث يقدم الأشخاص عبر الطبيعة فى حركتها، . والفلاح ليس نتاجًا للطبيعة بمعناها البيئى ، ولكن بمعناها البسيط، حيث تأتى حركة الفلاح وفق سيطرة الطبيعة، فهو كما يرى طه وادى : « يقيم علاقة جدلية بين الطبيعة والبشر، حين يعكس عليها مشاعرهم ، ويجعلها تشارك فى عواطفهم » (٧٦).

والرواية تتضمن نوعين من الطبيعة :

الأول : خارج عن إطار الرواية يصل خروجه إلى درجة الحشو الزائد فى السياق الروائى ، فهو لا يخدم الحدث ولا الشخصية .

الثانى : ذلك الذى يقدم حركة الأشخاص ، ونرى من خلاله تلك الحركة، فهو كالمياه تسبح فيها الكائنات المرئية ، وتدور فى فلكها ، وهو يخدم الشخصية ، إذا يظهر آلياتها ومفرداتها من خلاله .

وقد خلط الباحثون بين نوعين من الطبيعة (٧٧)، وعابوا على « هيكل » الإسراف فى وصف الطبيعة وتصويرها ، وهم محقون فيما وصلوا إليه ، اذا انصب حديثهم على النوع الأول، حيث يقطع المؤلف السرد ليقدم لوحات يصل عددها إلى ثمانين لوحة لا تخدم العمل ، كما يؤكد د. على الراعى : « وكثيراً ما يقطع الكاتب خيط الأحداث عامدا ليدعونا أن نشاركه وليمة من الأفكار والإحساسات، طعامها كله محفوظ خارج لتوه من العلب، إذ ذاك نحس أن ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت ، وضمت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب»(٧٨) .. ، وتكون نتيجة ذلك ما يوضحه عبد المحسن طه بدر : « إنه يبدو أشبه بديكور لمسرحية

محزنة، ولا نكاد نحس بجمال الطبيعة كما يصورها « هيكل »، إلا إذا نظرنا لوصفه للريف مفصولاً عن جو روايته ، كما أن رغبته المستمرة فى التعبير عن جمال الطبيعة تحتفظ لنا بصورة ثابتة ، لا تتغير على طول الرواية » (٧٩).

وقد انطلق عبد المحسن طه بدر من العبارة التى يُصدِّر بها الكاتب روايته وهى : (مناظر وأخلاق ريفية) ليفسر منها وجود الطبيعة بوصفها عاملاً مشتركًا مع الإنسان فى الرواية: « طبيعة بالغة الروعة ، وعلاقات اجتماعية غير رائعة ، ولا يمكن فهم موقف الطبيعة فى رواية هيكل إلا فى ضوء هذا التقسيم . فى الرواية عالمان متناقضان منفصلان بالضرورة، ولا يمكن أن يلتقيا ، يصور كل منهما عاطفة مستقلة ، ويعمل كل منهما فى عالم منفصل (٧٨) ، فالمناظر تقدم الطبيعة والأخلاق الريفية كناية عن الأشخاص الفلاحين .

أما النوع الثانى من الطبيعة التى سخرها الكاتب ، بكل مشاهدها المتنوعة فهو ذلك النوع الذى يظهر من خلال حركته عناصر الشخصية وأبعادها ، يرى د. عبد اللاه عيد، أن « الطبيعة بكل عناصرها تسهم فى بناء المظهر الجسدى للشخصية ، وفى خلق البيئة الاجتماعية التى تحيط بها» (٨١) .

والفلاح يتطلب عمله الشاق ملامح جسمانية ذات طبيعة خاصة ، يقول : «والتراس نيف » فالزراعة أعلت من شأن القوة العملية ، والاحتمال الجسمانى»(٨٢)وعند هيكل لا نجد هذه الملامح بشكل مباشر ، حيث يلجأ الكاتب فى وصفه للشخصية إلى العمومية والتجريد ؛ مما أدى إلى التعتيم على الأشخاص ؛ فبدت خيالات وهمية ، وإذا كان على الكاتب أن يصف الملامح المادية لشخصياته سواء عن طريق السرد ، أو على لسان القارئ نفسه من خلال تفاعل الشخصية مع الإطار الذى تتحرك داخله فى الرواية ، حيث يكتشف إنها شريرة أو خيرة » (٨٣) .
وفى ضوء الطبيعة ، ويتفاعل معها يبدأ ظهور الأبعاد الخاصة بالإنسان :

١ـ فملامح الجسد تظهر من خلال التفاعل مع الطبيعة ، فالصباح مبتدأ العمل « فإذا ما تنفس الصبح ، وطلعت الشمس ، بعثت بنورها على البسيطة ، وتلألأ الظل تحت أشعتها ، ثم بلغ به الإعجاب بنفسه أن لم يرض بمقامه السفلى وطار يطلب السماء ؛ فترك عيدان القمح ترجع إلى حديثها ، تعاون العمال جميعاً على جمع ما حصدوا، أو عدوه أحمالاً» (٨٤) .

٢ ـ والشتاء يحرك الفلاح للعمل : « جعلت أيام الشتاء القصيرة تطوى وتنشر وأحس الناس أن قد ابتدأ النهار يأخذ من الليل بحقه المهضوم كأنه عجز عن احتمال استبداده ؛ فثارت ثائرته شأن كل موجود يطمع فى الحياة شريفة، ثم بدأت الحركة فى المزارع من جديد فقام الفلاح لخدمة القطن » [٨٥].

٣ ـ والليل والحقل والعمل : « وليالى الصيف الساهرة يقضيها الفلاح يلف فى طنبور أو يسوق ساقية ، ويتعهد سقى القطن أو رى الشراقى ، تعزى حامداً كثيراً عن همه ؛ فيخرج والقمر حائر فى لجة السماء ، و خياله أشد حيرة فى لجج الماء ، والتلال تمتد مع العين ، حتى يضيع النظر فى لجة الليل ، ولا يجئ إلا على القليل والنجوم منثورة تحيط بالبدر ، ويرقبها الفلاح ، ليقيس عليها وقته، وينتظر مطلعها واحدة بعد الأخرى ، فإذا رأى نجمة الصبح ترنح كأنه طرب لمقدم الفجر يصليه شاكراً نعم ربه ، ثم يرجع إلى عمله طول النهار، إلا ساعات يسرقها ليغمض فيها عينه » [٨٦].

إن الملامح الجسمانية تظهر ـ هنا ـ ليس من خلال تصوير الجسم ، ولكن من خلال حركة الجسم بفعل الطبيعة ، وتوافقا لها تلك الحركة التى تنبئ عن الجسم وحالته إلى حد كبير ، ولكن نظراً لأنها حركة جماعية ، لا تظهر الفرد المتميز من خلالها ، ويبدو عامل الزمن ودوره بوصفه واحداً من مفردات الطبيعة المحركة للشخصية ، والباعثة فى الجسد النشاط والحركة الدالتين على حالته «الصبح ـ طلوع الشمس ـ مطلع النجوم ـ الشتاء ـ وحركته المؤثرة » .

وتمتد الإشارة لملامح الجسد ، عبر الطبيعة إلى إظهار الوجه الآخر للفلاح «المرأة» كم لهاتيك الريفيات المستوحشات ، تحت سمائهن الرائقة، وبين تلك الآفاق الواسعة من الزروع الخضراء النضرة ، من البهاء ، أو الجلال ، وكم من سحر للجميلة منهن مفتولة الجسم بارزة النهدين ثابتة الخطى ، يتهادى جسمها مائجا فى مشيتها ، ويلعب الهواء بثوبها الأسود الصافى » [٨٧].

ولكن تتبع هذه المفردة / الطبيعة لتكوين ، أو استظهار البعد الجسمانى ، لا يؤدى بنا إلا إلى أجساد ممسوخة ، غير مكتملة الملامح والبنيان ، حتى حامد ذلك

الذى نظر إليه النقاد على أنه بطل الرواية ، لم يكن إلا المؤلف مرتدياً ملابس الفلاح التى لم يأخذ غيرها منه وكشفته فلسفة المؤلف ؛ فتعرت الشخصية المصنوعة للفلاح الذى لا تجده إلا فى الرواية، فهو تركيبة غير متلائمة من الكاتب ، إذانزعنا عنها ملابس الفلاح وفلسفة هيكل والقضايا الحياتية التى هى من صنع الروائى ، فلن تبقى إلا أطياف خلقتها رومانسية حادة .

صورة واحد تتضمنها الرواية ، اقتربت فيها من رسم صورة ذات أبعاد جسمانية، واضحة ، ومكتملة إلى حد ما ، « يحنى حسن رأسه إلى الأرض أمام شيبة أبيه المهيبة ، ورأسه الكبير قد ابيض شعره وذقنه الطويل يلمس صدره المفتوح، يزينه نصيبه من الشعر الأبيض، كذلك وعمامته على طاقية من صنع ابنته، تقوم فوق جبهة مفتوحة خطت عليها الأيام عدة خطوط غائرة ظاهرة ، وحواجبه الثقال قد كاد يختفى لونها الذهبى الأصفر تحت غطاء المشيب ، تسقط قليلاً فوق عيونه الغائرة الزرقاء، وشنبه المقصوص من تحت أنفه القصير الحاد ، ويغطى شفاهه الرقيقة وكان من يرى ذلك الوجه العجوز يحسب فيه شيئا من الدم الغربى ، ثم يحمل كل ذلك عنقه القصير ، قام فوق قفص قوى عاش كل هذا العصر ، وقابل الصعاب ، والمظالم ، وما مرض يوما ولا عرف الألم ، لم ينم على بطنه الكبير، وسيقانه المكسوة خير كساء بشعرها ، ولكنه ــ مع ذلك ــ كله يسمى سميناً ، فإن تماسك أعصابه ، وقوتها ، وظهور عضلاته التى لا تزال شديدة لا يروعها شئ – جعله هذا كل أقرب للرجل الربعة القصير منه للسمين الغليظ، ومع أنه مستور الحال معدود فى بلده من الناس الطيبين ، فقد جعلته سنه يثبت على ملبسه وزيه القديم فيقدم بذلك خير مثل لفلاح إسماعيل ،و الأقدمين وكل ما هان عليه أن يتنازل عنه هو.. أن يستعيض عن ثوب القطن ثوبا من البفتة ، وإن كان زعبوطه هو الزعبوط الذى لا يعرف إينه أيان يستدئ تاريخه » [٨٨] . ولكنه فلاح قديم خارج عن إطار اللحظة الآنية للحدث الروائى ، حيث انتفت عنه صفة الفلاح ، فهو شخصية ثابتة جامدة ، لم تتطور مع الزمن إلا فى استعاضتهاعن ثوب القطن بثوب البفتة ، ثم هو من الدم الغربى ما يجعله غريباً ، وما يساعد مع ملامحه فى أن يبدو شخصية تنكرية .

البعد النفسي :

يميل هيكل إلى تشكيل البعد النفسي للفلاح ، باستخدام الطبيعة التي « تسهم بكل مشاهدها الجميلة ، ومناظرها الرائعة ، والحزينة في تكوين عواطف الشخصية ومشاعرها » [٨٩] ، « تركهم وسار ، تحيط به خضرة المزارع من كل جانب ، فلما وصل إلى شاطئ الغدير ووجده خاليًا جافًا ينتظر التطهير ، وقف يحدق إليه مرة ، ثم رفع رأسه فإذا السحب تنقشع واحد بعد الأخرى وتظهر الشمس خلال ذلك اللحظة ، تبعث فيها بأشعتها على الأرض ؛ فتغير من عبوسها، ثم تختفي ثانية ، ويرجع للجو قتامته ، وتدخل موجودات الطبيعة في ذلك الحزن المستسلم ، الذي هو فيه من الصباح ويتكرر هذا المنظر فينتهي به حامد عند همومه» [٨٨] .

إن حزن الطبيعة هذا يسبغ من مفرداته على حزن الشخصية ، فهناك الطاقة التي تكتسبها الصفة حين تصف الحياة ، فالحياة الكئيبة أو الشخص الكئيب يضيفان على المكون من كآبتهما .

وكما يقول باشلار : « إن الأشياء المادية تصبح تجسيداً للحزن أو الندم أو للحنين» . [٩١]، ثم يسقط الكاتب الجو النفسي على الأشياء، عن طريق الألفاظ التي تحمل صورة ذلك الجو .

« سمعت ما يقال عن تزويجها من حسن ، والخريف يسلم الوجود للشتاء ، والليل يقص من أطراف النهار ، أو العالم كل مستسلم ساكن ، وقد انتهت أيام العمل الدائم »[٩٢].

فالقوة الإيحائية التي تحملها ألفاظ الطبيعة ، تكشف عن مدى التصوير النفسي الذي تغرسه عناصر الطبيعة في الأشخاص .

البعد الاجتماعي :

لقد حدد العمل للفلاح دوره ومركزه الاجتماعي ، وأعطته الأرض القدرة على الحفاظ على هذا المركز ، حيث هي بيئة العمل التي بتفاعله معها تعمل على

تكوين ملامحه وترسخ هذا المركز ، يقول والتراس نيف: « فالكائنات الحية لا تعيش فى البيئة فقط ، بل إنها فى حالة من التفاعل المستمر مع القوى البينية»[٩٣]. ، ويتحدد البعد الاجتماعى للفلاح ، من خلال تلك البيئة التى تجعله فردا فى مجموعة العمل ، ومن خلال تلك الفردية يحقق موقفه الاجتماعى .

وعند هيكل يأتى العمل موضحاً دور الفلاح الذى تحتمه المنظومة الاجتماعية للعمل « انقضى العام ، وجاء يناير والشتاء معه ، وعمل الفلاحون لتقطيع الهندى والشامى وأصبحت المزارع مسطوحة ، تقوم عليها النباتات الصغيرة ، إن فولاً أو برسيما أو غلالاً ، فإذا ما أرسلت بنظرك؛ رحت أمامك الأرض خضراء حتى يقصمها الأفق والترع فيما بينها ناشفة ، تنتظر التطهير فى هذه الأيام – أيام الجفاف – وقد بدا عليها من الضعف ، والاستسلام، مما يجذب القلب نحوها ، والدواب الراتعة فى مرابعها ، تزعق أحيانا »[٩٤]

تكشف الطبيعة فى حركتها اجتماعية الفلاح ، ويأبى هيكل إلا أن تكون الطبيعة معياراً ، ومرآة تعكس صورة فلاحه .

٤ ـ الفلاح عبر السلطة :

نائب يهبط القرية ليطبق القانون ، فإذا به يقوم بدور المخلص ، أو شبيه المخلص وهو يكتشف زيف القانون الذى جاء به ، فيسعى إلى تطبيق قانونه الخاص / فكرته المثالية التى تصادمت مع الواقع ؛ فعمد إلى محاولة تحوير الواقع ليتطابق مع الفكرة المثالية فهو لم يكتب عن القرية والفلاح بوازع من إحساس بالواقع بقدر ما كان بوازع سيطرة فكره المثالى الذى فرضه عليه هذا الواقع ، يؤكد عبد المحسن طه بدر : « لا يصدر أدب توفيق الحكيم عن إحساس عميق وذكى بالواقع؛ ولكنه يصدر عن تأملات فكرية مثالية مفروضة على هذا الواقع » [٩٥].

فهو يحل القرية بشحنة من الأفكار ، وعلى القرية أن تكون أرضا خصبة لها ولكن القرية لم تكن كذلك، يرى د. عبد الحميد إبراهيم: « إنه كان يفرغ شحنته ويفرج عن طاقته فى كتابه « يوميات » عن مظاهر تلك الحياة المتخلفة »[٩٦]، وقد حملها أفكاره التى لم يتقبلها الواقع لفكرته ، فإنه يصبح بالضرورة مضطراً لفرض

هذه الفكرة عليه بقدر ما تسمح أدواته الفنية ، وإذا وجد أن الواقع بعد محاولة إرغامه على قبول فكرته رغم استخدام كل الأدوات الفنية أحياناً وغير الفنية فى بعض الأحيان ، لا يقبلها، فإنه يقوم بإلغاء الواقع والتخلص منه واللجوء إلى هيكل أسطورة قديمة يكون صالحا لإبراز فكرته »[٩٧] .

وهو حين يتماس مع الواقع، يكون واقعه محدوداً إلى درجة الضيق ، ويتمثل فى أحداث عاناها فى الواقع بدرجة أو بأخرى ، واقع يتمثل فى لوحة منشطرة رسمها الحكيم للقرية فى شطرها الأعلى المتحرك (علية القوم والسلطة / القانون باعتباره أداة ومنفذا) والأسفل الخامد عالم الفلاحين ، الذى يصفه د . عبد المحسن طه بدر بقوله : « عالم يقوم بالفعل وعالم يتقبل الفعل بلا رد فعل»[٩٨] إذن فالحكيم يبرز الإنسان فى إطار القضية وليست القضية فى إطار الإنسان ، لذا جاء الفلاح حدثا (لا شخصية) ، عبر جزئية تدور فى إطار الكل ، فهو « يصعد فوق الأحداث الجزئية فيحاول أن يربطها بجذور عامة »[٩٩] ، تمثل تلك الجذور قضية المؤلف نفسه ، التى تعبر عن أفكاره التى دخل بها عالم القرية/ الفلاح مما نشعر إزاءه بأن الحكيم لو وضعته الظروف فى مكان غير القرية ؛ لعبر عن أفكاره واضعا الإنسان فى إطارها فلاحا كان أو غيره مما يجعل إنسانه / فلاحه جزءا من ديكور لوحة كئيبة ، قاسية أظهرت ذاته أكثر مما أظهرت الذات الأخرى / البطل ، فى حين جاءت الذات الأخرى ذات لم يهذبها الفن، محافظة على بدائيتها، وحركتها غريزية تنم عن جهل وتجعل تطبيق القانون عليه مسألة تصادمية بين ما هو غريزى و ماهو نمطى ، فتحركه لا وزاع له إلا الغريزة ، أو التلقائية ، والسذاجة، فالفلاحون كما يقول الحكيم « تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا لقانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز»[١٠٠] فعقلية الفلاح لم تكن مؤهلة لأن يطبق هذا القانون المستورد[١٠١] .

يتمثل هذا فى رد فعل الفلاح من القانون ، يقول الحكيم : « فنظرت إلى مساعدى وأمليت عليه نص القرار : يحبس المتهم احتياطيا أربعة أيام ويجدد له ويعمل له فيش وتشبيه ، إسحبه يا عسكرى .

فقلب الرجل كفه وجها وظهرا ، حامدا ربه: وماله الحبس حلو ، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة السلام عليكم »[١٠٢].

وفي موضع آخر :

« أنا يا سيدى القاضى ، غلبان لا أعرف أقرا ولا أكتب ، ومن يفهمنى القانون ويقرينى المواعيد »[١٠٣] ورغم هذا جعل المؤلف شخصياته تدور فى فلك القانون بحكم عمله أولا وبحكم الجريمة التى جعلها مدار الحبكة فى المكان الموصوف ، وتنوعت الجريمة بين جريمة كبرى (جناية) قتل « قمر الدولة علوان» وتغريق « ريم » و (جنحة) .، تبديد القمح .. غسل الملابس فى الترعة.. وسرقة كوز ذرة .. وهى مجموعة من الإتهامات التى تظهر بدائية الفلاح ، وتؤكد تصادمية الغريزى التلقائى بالحضارى النمطى فالفلاح لا يؤمن بهذه الإتهامات ، والمؤلف يعلق على قضية التبديد :

« إن هذا الشيخ لا يمكن أن يفهم هذا القانون الذى يسميه لصا ؛ لأنه أكل زراعته وثمرة غرسه ، إن هذه الجرائم التى اخترعها القانون اختراعا ليحمى بها مال الحكومة ، أو مال الدائنين ليست فى نظر الفلاح جرائم طبيعية ، يحسها بغريزته الساذجة ، إنه يعرف أن الضرب جريمة ، والقتل جريمة ، والسرقة جريمة ؛ لأن فى ذلك إعتداء ظاهرا على الغير ، وأن الرذيلة الخلقية فيها بديهية جلية ، ولكن التبديد كيف يفهم أركانه وحدوده ، إنما هو جريمة قانونية ، يظل يتحمل وزرها دون أن يؤمن بوجودها »[١٠٤].

ويبدو الفلاح هنا مرسوما بعيون سلطوية ، تراه من منظورها الخاص ، يرى د . عبد المحسن طه بدر : « لقد رصدت عيون السلطة الممثلة فى المؤلف الفلاح «كومبارس » يؤدى دوره المرسوم ، ولكنها لم تحفظه الدور ، ولم تدربه عليه ، لذا جاءت المسرحية هزيلة ودور الفلاح ممسوخ مجرد من الإنسانية »[١٠٥]، ولأنها عيون السلطة فلابد أن تكون متعالية تنظر إلى الأشياء والأشخاص من برجها وعرشها ، ولا يسرئ الكاتب من ذلك استخدامه ضمير المتكلم ، يقول د . طه وادى: « إن الراوى يستخدم ضمير المتكلم لا ليوجد علاقة بينه وبين الواقع ، وإنما

ليرتفع بعيدا عنه ويبرئ نفسه من سلبياته . فانتماؤه ينحصر فى تعرية الواقع ونقده ، وإلى الإشارة إلى موضع العلة فيه ، إذ هو فى هذه الرواية شاهد عيان يرى، ويرقب ، ولا يتحرك ، ولا يتفاعل إلا فى حدود ما تحركه به الأحداث ، ولا يقوم بأى دور إيجابى فى رفع الظلم ، أو كشف الحقيقة » (١٠٦).

ومع محاولة المؤلف الراوى تبرئة نفسه فإنه غير برئ ، يرى د. سيد حامد النساج أنه : « ضحى بواقع الأرض والفلاح على مذبح أفكاره المثالية مما أفقد الواقع وجوده الموضوعى وتحول إلى أداة تعرض أفكار المؤلف المستمدة من واقع أجنبى تماما » (١٠٧).

وكانت هذه الأداة جامدة لدرجة أنها لم تستطع أن تقول شيئا سوى أفكار الكاتب المسبقة ، وإلا أن تكون بوقاً لهذه الأفكار التى دخل بها عالم القرية ، عالم الفلاح، فكانت النتيجة دخوله هذا العالم ، ولكن هذا العالم يدخل أفكاره دون أن يصبح فكرة منها ، ولم يعرض منه إلا ما عرض له ، أو ما ظهر منه دون أن يحاول هو إظهار أو استظهار هذا العالم .

الهوامش :

(٣٤) فاطمة موسى ، **فى الرواية العربية المعاصرة** ، مكتبة الأنجلو . د. ت ص١٦٩ .

(٣٥) انظر: حميد الحمدانى ، **أسلوبية الرواية** ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٩ م ، ص ٥٥ .

(٣٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣٧) عمر أوكاف ، **لذة النص** ، دراسة فى بارت ، طوبقال ، المغرب ، ص٣٩،٣٧ .

(٣٨) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل (الفلاح عبر الطبيعة) .

(٣٩) من هؤلاء عبد المحسن طه بدر فى كتابة **تطور الرواية العربية** ، ص ١٣٦، وما بعدها . وحلمى بدير ، **الاتجاه الواقعى فى الرواية** ، ص ٧٩ ، وما بعدها.

(٤٠) الرواية طبعت (سنة ١٩٠٥) بمطبعة النجاح بأول درس سعادة بمصر .

(٤١) د. سيد النساج، **بانوراما الرواية العربية الحديثة** ، دار المعارف ، ط١، ١٩٨٠ ، ص ٢٥، وما بعدها .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

(٤٣) من أهم الأعمال البيليوجرافية عن الرواية المصرية هى ما قام بها : صبرى حافظ بجزأيه ـ الأول يبدأ (من ١٨٦٧ : ١٩٦٩) ونشر فى مجلة الكتاب العربى العدد ٥ يوليو ١٩٧٠، ـ والثانى (من ١٩٧٠ : ١٩٨٠)، ونشر فى مجلة فصول المجلد الثانى العدد الثانى ١٩٨٢ ، وعلى الرغم من أن الجزء الأول يبدأ من فترة تاريخية متقدمة فهو لم يذكر الراوية ولم يشر إليها .

(٤٤) د. سيد حامد النساج ، **بانوراما الرواية** ، ص ٢٨ .

(٤٥) محمود خيرت ، **الفتى الريفى** ، سلسة مسامرات الشعب ، ط ٢ ، ١٩٠٥

(٤٦) **الفتى الريفى** ، ص ١٥ .

(٤٧) **الفتى الريفى** ، ص ١٥ .

(٤٨) **الفتى الريفى** ، ص ص ١٠ - ١١ .

(٤٩)يوسف نوفل ، **قضايا الفن القصصى** ، ط١ ، ١٩٧٧ ، ص ١٧١

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٧١.

(٥١) فتحى إبراهيم أبو العينين ، **الأدب والقيم الاجتماعية القروية** ، رسالة ماجستير ، مخطوطة ، آداب عين شمس ، ١٩٧٦ ، ص ٣٧٩ .

(٥٢) بنت الشاطئ ، **سيد العزبة** ، مطبعة المعارف ، ١٩٤٩ .

(٥٣) **المرجع السابق** ، ص ٩٢ .

(٥٤) فؤاد دوارة ، مجلة **الطليعة** ، أغسطس ١٩٧١ ، ص ١٧ .

(٥٥) يحى حقى : مقدمة الرواية ، وزارة الإرشاد ١٩٦٤ م ، ص ج ، وما بعدها

وانظر : د يوسف نوفل ، **القصة والرواية** ، ص ٥٨ ، وما بعدها

د. سيد حامد النساج ، **بانوراما الرواية** ، دار المعارف ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص٢٤ ، وما بعدها .

د . غالى شكرى ، **بطل المقاومة فى الرواية المصرية** ، مجلة الطليعة ، ابريل ١٩٦٨ ، ص١٤ .

د . فؤاد دواره ، صورة الفلاح فى الرواية ، **مجلة الطليعة**، أغسطس ١٩٧١ ، ص ١٣.

(٥٦) انظر : د . عبد المحسن طه بدر ، **تطور الرواية** ، ص ١٣٦ وما بعدها .

د. حلمى بدير ، **الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية** ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨١ ص ، ٧٩ وما بعدها .

(٥٧) يحى حقى ، مقدمة الرواية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، ١٩٦٤ ، ص ل .

(٥٨) فتحى إبراهيم أبو العينين ، الأدب والقيم الإجتماعية القروية ، ص ٣٧٩ .

(٥٩) انظر : محمد رشاد عبد العزيز المحامى ، **أشهر القضايا السياسية الكبرى فى مصر** ، دار المطبوعات الراقية ، د . ت ، ص ١٦٥ .

(٦٠) د. غالى شكرى ، **بطل المقاومة فى الرواية** ، ص ١٥ .

(٦١) عذراء دنشواى ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٦٢) عذراء دنشواى ، ص ١٣ .

(٦٣) د. غالى شكرى، **بطل المقاومة**، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٤) د . حلمى بدير ، **الاتجاه الواقعى** ، ص ٨٥ .

(٦٥) انظر : د . عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٧ وما بعدها .

يحى حقى . **فجر القصة المصرية** ، دار القلم ، د. ت ، ص ٣٨ وما بعدها .

د . محمد زغلول سلام ، **دراسات فى القصة العربية الحديثة** ، منشأة المعارف بالإسكندرية د . ت ، ص ١١٥ وما بعدها .

د . محمد حسن عبد الله ، الواقعية في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ م ، ص ١٥٣ وما بعدها .

د . طه وادى ، صورة المرأة في الرواية ، دار المعارف ص ٣ ، ١٩٨٤ م ، ص ٥٧ وما بعدها .

د . حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨١ م ، ص ٩٧ وما بعدها .

د . عبد الحميد القط ، بناء الرواية في الأدب المصرى الحديث ، دار المعارف ط ١ د . ت ، ص ١١ وما بعدها .

د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ٩ وما بعدها .

د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ م ، ص ١٩٤ وما بعدها .

د . انجيل بطرس سمعان ، دراسات فى الرواية العربية ، الهيئة العامة ١٩٨٧م، ص ١٤ وما بعدها .

فؤاد دوارة ، صورة الفلاح فى الرواية ، الطليعة عدد ٨ أغسطس ١٩٧١ م ص ١٣ .

فوزى العنتيل ، صورة الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة ، مجلة الهلال ، مايو ١٩٦٥ ، ص ١٠٧ .

(٦٦) د . سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية العربية ، دار المعارف ١٩٨٠ .

(٦٧) د . يوسف نوفل ، القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ ، النهضة العربية ، ط ١ ، ١٩٧٧ ، ص ٧١ ، ٧٢ .

(٦٨) د . محمد زغلول سلام، ١١٨ .

(٦٩) د . على الراعى . دراسات فى الرواية المصرية ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٩م ، ص ٣٨ .

(٧٠) د . ليون ليدل ، الرواية والكاميرا ضمن نظرية الرواية ، تحرير جون هالبرين ، ترجمة محيى الدين صبحى ، دمشق ١٩٨١ م ، ص ٢٦٩ .

(٧١) وما تلك المهنة التى يعيش منها ملايين من بنى وطنه إلا أشغال شاقة أخرى بها الأسير للمستعبد من الحر الغزير ، وتلك الخطى البطيئة يقضى فيها الفلاح طول نهاره وراء ثور تحت الشمس يلفح وجهه ولا يتأفف يصب الله عليه النار من أعلى السماء ، فيلقاها صامتا صاغرا يروح ويرجع ويروح وراء محراثه ، أو يحنى ظهره الساعات الطويلة فى نقش الأرض أو يسوخ إلى أفخاذه فى تلويحها ويعمل غدا ما عمله اليوم ، وبعد غد ما يعمله فى الغد ، وأن انتقل فمن شقاء إلى شقاء ويرجع فى المساء - إن رجع - إلى بيته

مهدود القوى منهوكا لاغبا ، فيطعمهم زقوما وعلقما لم يرتمى على مهاد وليس أقل خشونة من الأرض التى تنام عليها الدواب ، وقل أن يجد دثارا أو يحيط به فى قاعته الضيقة عن يمينه ويساره وفوق رأسه وتحت رجليه الكثيرون من نتائجة وأهله من فوقهم سقف منخفض تكاد تصل إليه أيديهم ، وهم نيام إلى أن تفرج عنهم أيام الصيف فتنبذهم قاعته بالعراء هل هذا كله إلا ذلك شر ذلك ؟ ولكنه فى ذلك الكل على ظهر البسيطة والمصيبة إن تعم تهن وتقادم العهد يعطى الفاسد طعما تألفه الأجيال أبا عن جد ، ويكسو الكذب رداء الحق والخضوع والخنوع لباس الطاعة والطيبة » .

محمد حسين هيكل ، زينب ، دار المعارف ، د . ت ، ص ٦٨ .

(٧٢) د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٧٣) د . يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصى ، القاهرة، ط ١ ، ١٩٧٧ ، ص١٧١.

(٧٤) انظر : يحى حقى . فجر القصة المصرية ، ص ٥١ .

(٧٥) د. محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ٦٢٥ .

(٧٦) د . طه وادى ، مدخل لتاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٣٣ .

(٧٧) انظر د. على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ص ٣٩ .

د . عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية، ص ٣٢٣ وما بعدها والروائى والأرض ، مرجع سابق ص ٦٣ وما بعدها .

(٧٨) د. على الراعى، ص ٣٩ .

(٧٩، ٨٠) د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض، ص ٦٤ .

(٨١) عبد اللاه عيد أحمد ، بناء الشخصية فى الرواية المصرية ، رسالة الماجستير ، مخطوطه بآداب عين شمس ١٩٨٩ ، ص ١٩٥ .

(٨٢) والتراس نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ترجمة : إبراهيم السيد خليل ، دار النهضة العربية ١٩٧٥م ، ص ١٧٢ .

(٨٣) د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية، ص ٢٩ .

(٨٤) زينب ، ص ٤٠ .

(٨٥) زينب ، ص ٥٦ .

(٨٦) زينب ، ص ١٠٧ .

(٨٧) زينب ، ص ١٠٧ .

(٨٨) **زينب** ، ص ٧٠ ، ٧١ .

(٨٩) عبد اللاه عبد المطلب أحمد، ١٩٦ .

(٩٠) **زينب** ، ص ٤٤ .

(٩١) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت ، ط ٢ ١٩٨٤، ص١٤٠ .

(٩٢) **زينب** ، ص ٥٥ .

(٩٣) والتراس نيف ، **العمل وسلوك الإنسان** ، ص ١٥٩ .

(٩٤) زينب ، ص ٢٧٨ .

(٩٥) د . عبد المحسن طه بدر ، **الروائى والأرض** ، ص ٩٠ .

(٩٦) د . عبد الحميد إبراهيم ، **القصة المصرية وصورة المجتمع** ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص ٩٨.

(٩٧) د. عبد المحسن طه بدر، ص ٩١ .

(٩٨) د، عبد المحسن طه بدر ، ١٠٥ .

(٩٩) د. عبد الحميد إبراهيم ، ص ٢٠٠ .

(١٠٠) توفيق الحكيم ، **يوميات نائب فى الأرياف** ، القاهرة ، مطبعة لجنة التألف والترجمة والنشر : ط ١ ، ١٩٣٧ ، ص ٣٩ .

(١٠١) عبد المحسن طه بدر، **الروائى والأرض** ، ص ١٠٤ .

وانظر .. د .عبد الحميد ابراهيم ، **القصة المصرية وصورة المجتمع**، ص ٢٠٣ ، و د. وادى ، صورة المرأة فى الرواية ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٤ ، ص١٠٢ .

(١٠٢) **اليوميات** ، ص ٨٢ .

(١٠٣) **اليوميات** ، ص ١١٥ .

(١٠٤) **اليوميات** ، ص ١١٣ .

(١٠٥) د . عبد المحسن طه بدر، **الروائى والأرض**، ص ١١٩ .

(١٠٦) د. طه وادى ، **صورة المرأة فى الرواية المصرية المعاصرة** ، دار المعارف ط ٣، ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ وانظر : فوزى العنتيل ، **مجلة الهلال** ، مايو ١٩٦٥ ، ص ١١٢ .

(١٠٧) د ، سيد حامد النساج ، **بحوث ودراسات أدبية** ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ١٤٥ وانظر: الروائى والأرض، ص ١٢٠ .

● الفصــل الثانى

تصوير الرواية لجوانب شخصية الفلاح

ما بين ١٩٥٣ - ١٩٧٣

تمهيد: (الإنسان صورة روائية)

الإنسان شخصية واقعية والرواية تتعامل معه من هذا المنطلق، منطلق الواقعية الذاتية التى تمنحه من الصفات ما يميزه عن بقية المخلوقات ، وتؤكد واقعيته ، والفن كما يقول هنرى جيمس لويس : « ينبغى ألا يحاول التعامل مع غير الواقعى»[1] .

والإنسان بوصفه كائنا واقعيا لا يستغنى عنه السرد الذى يسعى إليه معبرا عنه ومصورا إياه فى شتى حالاته . يؤكد رينيه بويلوسيف : « أجمل مهمة محدودة تقدم للروائى هى أن يصور أناس زمنه » [2] .

ولكن ثمة سؤال تُدرك أهميته بالإجابة عليه : كيف صور ويصور الروائى أناس زمانه ؟ ، وكيف يدرك المتلقى هذه الصورة وما الإشارات التى يسير معها عبر الرواية ؟.

الصورة الروا ئية من حيث هى تصور ذهنى يعتمد على نشاط لغوى ويبدأ هذا منذ اللحظات الأولى لعملية القراءة ، تعد كناية كبرى تؤدى إلى لوحة متحركة يحتاج الوصول إليها إلى الاعتماد على ملكة التركيب ، والربط لجزئيات الصورة ، حيث يقوم القارئ بتركيب الأجزاء المقروءة فى وحدة متكاملة ، من شأنها أن تكون اللوحة الكنائية التى يعد الإنسان / المشخص روائيا بأبعاده هو عمادها ، ثم

يضاف إليه مكملات اللوحة والتى تمثل مجموعة من العوامل التى تمنح اللوحة لونها ، وتساعد على إظهارها وتتمثل فى أشيا ء الفضاء الروائى والشخصية معا (المكان ـ اللغة ـ الأدوات) ، وهى أشياء تجد مداراتها فى إطار تلك الشخصية ، ولا يمكن دراستها بمعزل عنها ، وهو أى الإنسان نفسه لا يكون إلا فى علاقته بها .

والرواية بوصفها فضاء يتشكل بصورة فنية تقدم مكونات هذه اللوحة من خلال ثلاثة مصادر :

١ـ ما يجئ على لسان الراوى سردا ووصفا .

٢ـ ما تنطق به الشخصيات حوارا داخليا أو خارجيا .

٣ ـ ما يرصده القارئ من خلال حركة الشخصيات ، وسير الأحداث ، وكلها تؤدى إلى إنتاج أبعاد شخصية . تلك الأبعاد التى تعارف عليها النقد الحديث بعد أن مرت الشخصية الروائية بمراحل مختلفة ، صنفت خلالها تصنيفات عدة [٣] يقول أدوين موير : « إن الذوق الحالى فى النقد يفضل الشخصيات ذات الأبعاد »[٤] ويسميها « بروب » : الخصائص أو مجموعة الخصائص الخاصة بالشخصيات »[٥] .

وهى خصائص تجعل الشخصية مفهومة بصورة أكبر ، فالأشخاص الذين يعايشهم القارئ فى الواقع ليس ـ هو بالضرورة ـ بقادر على فهمهم ، والولوج إلى عالمهم الخفى، يقابل هذا فى الفن فهم تام إن هو حاول التعمق فى الشخصية المرسومة واستقصاء أبعادها ، فالشخصية الروائية يبسطها الروائى ، حتى نشعر بها تنهض أمامنا ، ونتفاعل معها ، وننفعل بجمالها الذى أسبغه عليها الفن الروائى ، ممثلا فى تلك الأبعاد التى تكون بمثابة المفتاح الذى يجعل من عالم الشخصية مجالا فسيحا لاستقصاء الصورة الفنية ، ومن ثَم التعرف على القياس الفنى الذى كان أداة الروائى .

وعلى الرغم من أن مفهوم البعد Dimension ليس مفهوما أدبيا ، فهو مفهوم رياضى فى المقام الأول ، يعنى فى مجاله : « الامتداد الذى يمكن قياسه ... يشير أصلا إلى الطول والعرض ، أو العمق للأبعاد الفيزيقية ، ولكن معناه اتسع؛ ليشمل

أبعادا سيكولوجية، فأى امتداد أو حجم يمكن قياسه ، فهو بعد وكثير من سمات الشخصية توصف بمركزها على ثنائى القطب » (٦) ، ولكن التعريف خرج عن نطاق الرياضيات ليستخدم فى مجالات أخرى ، حيث استخدمه علماء النفس فى مجال الشخصية ، مما يعنى أن البعد يعد مقياسا لإظهار الفروق بين الأفراد فى سماتهم المختلفة والفارقة .

ويعرفه الجرجانى بأنه « عبارة عن امتداد قائم بالجسم ، أو نفسه عند القائلين بوجود الخلاء كأفلاطون » (٧) .

وعبر الرواية يمكن تسمية : (البعد) فنية الكاتب عبر الشخصية ، أو بمعنى آخر يتبلور عبر السؤال القائل : كيف رسم الكاتب الشخصية ؟وكيف منحها ـ وإلى أى مدى ـ من الحياة أو فلنقل من روح الحياة حتى أصبحت مقنعة فنيا وحية نعايشها فى ذاتيتها ؟ إنه المساحة التى تنالها الشخصية فى إطارها المرسوم ، الذى لا يبتعد عن المنطق والمعقولية ، فالكاتب هنا كما يقول رينيه ويلك : وظيفته الفعلية أن يجعلنا ندرك ما نرى ونتخيل ما سبق أن عرفناه ، سواء بشكل تصويرى أو عملى» .(٨) وهو يفعل ذلك بإحالتنا إلى وحدات المعنى ، والرموز ، والدلالات التى يبثها من خلال الوحدات اللغوية الممثلة فى الألفاظ والجمل ، تلك التى تشير إلى وقائع ، وأشياء ، ومشاهد ، وأفكار ، وأحلام ، ومن خلال تحليلها يمكن التوصل إلى الأبعاد الثلاثة للشخصية الروائية (الجسمانى – الاجتماعى – النفسى) ، والتى يكون لكل واحد منها خصائصه وسماته ، حتى يبدو بنية كبرى تحتوى على بنيات صغرى ، تؤدى إلى إنتاج دلالة لازمة لإدراك المعنى الكلى المكون للصورة ، وهى تمثل فى نفس الوقت الصفات المميزة لشخصية الفلاح ، من خلال الرواية ، وتبسط تأثر هذه الشخصية فى تكوينها بالأطر المختلفة للمكان ، والزمان ، والأشياء ، والآخرين ، والكاتب عبر هذه الأبعاد . ، يقدم وصفا تجسيميا يصب فى معنى الصورة الكلية.

وهذا الجانب من البحث يحاول الإجابة عن سؤال مؤداه :

كيف صورت الرواية المصرية الفلاح فى الفترة فيما بين (١٩٥٣ – ١٩٧٣) ؟

أولا : البعد الجسماني :

لعل أول بُعد يخطر على ذهن القارئ حين يعمد إلى التعرف على مكونات الشخصية الروائية بوصفها صورة متخيلة ، هو ذلك البعد الذى يشكل وعاء الشخصية وحيزها، ويمنحها تفردها الأولى الظاهر ، يقول لوبروتون : « يرى رجل الشارع فى الخصائص الجسمانية لأقرانه من البشر ما يلقى ضوءاً على النواحى المتشابكة من الشخصية » [(٩)] ، ويعد مميزا وعلامة تفرد لصاحبها . ويشير إلى ذلك الوجود الجسدى للإنسان . ، ولا يترك الروائى قوة خيال القارئ لتشكل له جسد شخصيته ، فإنه يضع لها إشاريات الجسد التى تعبر عن حضوره ووجوده ، يقول د. حبيب الشارونى : « ذلك أن الجسم تعبير عن حضور الذات فى العالم وإرتباطها به وإدراكها له » [(١٠)] ، ونظرا لإدراك الروائى بطموحه إلى رسم شخصية متكاملة على المستوى الفنى ، فإنه يتعامل مع البعد الجسمانى لشخصية الفلاح بوسيلتين :

١ـ التصريح / الوصف .

٢ـ التلميح والإيحاء (الطابع الكنائى) .

١ـ الطابع الوصفى / التصريحى :

١ـ تظهر مفردات الجسد ظهورا مباشرا يضاف إليها دليل إظهار هذه المفردات ، ونعنى الفعل الدال على الجسد وحركته وثمار الحركة ، ويعتمد الروائى ههنا على الوصف الذى يسبق المعنى فهو تمثيل لواقع موجود مسبقا على حد تعبير روب جرييه [(١١)] ، والوصف هنا يبدأ من الخارج إلى الداخل / من القشرة الخارجية إلى الفعل الدال على قوة الأعضاء ، أو ضعفها ففى الشمندورة : « رأيت أبى بجلبابه الطويل الأبيض وعمامته المزهرة ومداسه الأحمر اللامع الشامخ بأنفه ومسبحته وعصاه » [(١٢)] .

« كان برعى رغم قامته المبشرة بالامتداد ، وعضلاته المفتولة ، ووجهه الأسمر اللامع، وأنفه الأفطس ، وشفتيه الغليظتين الحازمتين ، وقدميه الضخمتين المتشققتين فى روافد صغيرة مريضا بأمعائه وصدره ، وكان يجرى فى قوة الأسد »[(١٣)].

والروائى هنا يعتمد على مبدأين يتخذهما وسيلة للوصف الفيزيقى الخارجى للشخصية :

أ ـ التجميع .   ب ـ التوزيع .

فى الأول يجمع الصفات الجسمانية ، ليقدمها دفعة واحدة فى أول دخوله إلى عالم الشخصية ، ويكون الوصف الجسمانى سابقا لغيره ، من الصفات والملامح ففى الشمندورة يكون الفلاح : « متوسط الطول، عريض المنكبين، شامخ الأنف.... أفطسه، أسود الشعر غزيره إلا شعيرات قليلة بيضاء تناثرت فى مؤخرة رأسه . أسمر الوجه تشوبه حمرة خفيفة » (١٤).

وفى الحداد :

« كم أحبك يا أبى ، كم أحب وجهك الأسمر ، وجبهتك العريضة وصدرك المزروع بشعر أسود أكثر غزارة من النخيل الأخضر ، على شط الترعة التى تغذى ساقيتنا بالمياه ، كم أحب الأسد الذى رسموه على صدرك العريض، كم أنت قوى فارع الطول ، عينان صغيرتان مدببتان ، ذراع عملاق كتب عليها بمداد أخضر: «منصور أبو الليل » من أعيان الضهرية مركز إيتاى البارود مديرية البحيرة » (١٥).

ولأن الملامح الجسمانية تتوافق مع الدور الفنى للشخصية ، فالصفات هنا صفات تأهيلية للفلاح تمهد له القيام بعمل شاق ، لذا فإنها مؤهلات يمنحها الروائى لشخصية تتناسب مع المهمة التى تمثل دوره فى العمل الفنى ، والفلاح شخصية اتضحت معالمها من خلال عمل لا يحسنه إلاه ، تؤهله له الطبيعة ، وهذا العمل كعامل بيئى شأنه شأن الوراثة وغيرها ، يؤثر فى البنية الجسمانية للفلاح ، حتى يبدو لكأنه رياضة مركبة تؤتى ثمارها الواضحة . فصالح بطل « السراية » :

« طبعت الفأس جسمه بسرعة نزفت يداه ، تسلخ بطنها ، لكن سرعان ما طببها علاج « الدولاب » بالحناء ، واستمرار حك الفأس بهما بدتا له ، وهو ينظر إليهما يوما خشنتين صلبتين ، وكأنهما أعرضتا ، كذلك أرتفعت قامته وأعرض جسمه من العمل الشاق المرير .... تضخمت عضلاته وأخذ بها صلابة ، ومتانة لا توجد فى كثير من الشبان ... التهب جسد صالح ونشفت عضلاته ، وصعد الصهد يعصره من عرقه » (١٦).

وللعمل دوره البارز على المستوى التأهيلى فى حيوية الشخصية ، ففى حالة ضعفها أيضا تملك قدراً من طاقة العمل ، والقدرة عليه « هذا الرجل القصير الضعيف البنيان ولكن كله عصب وجلادة »[١٧] .

فالوصف يعتمد على تجميع الملامح الخارجية للشخصية لتقديمها دفعة واحدة وإغفال الوصف الجسمانى فى بقية أحداث الرواية على إعتبار تكونه سابقا ، وهى وسيلة فنية تعود إلى تبرير حضور الشخصية منذ بداية الحدث السردى، أو تشكل علة وصفية لها ما يبررها .

والروائى يرى حضور الجسد الفيزيقى من حيث هو كتلة تشغل حيزا من الفراغ شاهدا مهما على حضور الشخصية، تماما كحضورها الواقعى الذى لا يمكن إنكارها فيه ، إنه يعطى الشخصية حيزا أوليا فى الفضاء الحكائى ، ثم يمنحها الحركة التى تأتى دليلا على الإمكانيات الجسمانية التى حازتها الشخصية سابقا . وقد نحت كل روايات الفلاح التى تعاملت مع هذا المبدأ – مبدأ التجميع – إلى رسم البعد الجسمانى عند بداية ظهور الشخصية فى السرد ، فجعلت حضور الشخصية حضورا مسرحيا واقعيا فأول ما نتعرف عليه ، وندركه فى الشخصية المسرحية بعدها الجسمانى، وعلى مستوى الواقع أول ما تدركه حاسة البصر – أسرع الحواس للإدراك – هو ذلك الحيز الذى يشغله الكائن الحى حين يطالعه ، أو يطالعنا دون حاجز .

إنها وسيلة لها جمالياتها ، فالشخصية التى تُقرأ تكونت وأخذت بنيتها المكتملة قبل أن نراها ، وقبل أن تبادلنا الدخول إلى عالمنا أو عالمها ، فالروائى ههنا (يحكى ما يحدث ولا يحدث ما يحكى) ؛ كما يتم فى السرد ، أو فى الوسيلة المعتمدة على الإيحاء دون التصريح .

أما فيما يتعلق بمبدأ التوزيع ، فالوصف الفيزيقى للشخصية موزع بين آليات السرد، فلن تجد صفات متجمعة تعطيك صورة موصوفة عن الجسد ، ولكنها تأتيك عبر الأحداث ، ففى سلمى الأسوانية تأتى شخصية حسب الله « فى حوالى الأربعين من عمره طويل القامة .... متين البنيان ... جميل ملامح الوجه »[١٨].

وبعد الإيغال فى الأحداث تأتى بقية السمات الجسمانية ، فيكتمل الوصف الفيزيقى لحسب الله « قامته المديدة المنصوبة كالرمح ، صدره العريض ، وملامح وجه السمراء المتناسقة » [١٩].

٢- الطابع الإيحائى :

البعد الجسمانى تحقيقا لهذا الطابع ، لا يقدم الملامح الجسمانية عبر الوصف فقط . لكنه وصف يتخلل السرد ، فهو لا يخبر عن بعد فيزيقى لشخصية تخلقت وسبقت المعنى ، ولكنها شخصية تتخلق ونراها فى طور الإنشاء ، والسرد هنا هو المسئول عن تقديم الجسد ، وإذا كان السرد هو فعل الروائى ، فإن هذا السرد أداة للحركة ، تلك الحركة التى ترصد حركة الشخصية ، فتظهر فعلها إبان حركتها الدالة على بعدها الفيزيقى ، وقوة الفعل أو الحركة تنبئ عن قوة الجسد أو ضعفه...، ولأن السرد هو العماد الأساسى للقص والحكاية ، أو هو جملة كبيرة كما يقول رولان بارت [٢٠] ، ولأنه أيضا لا يتمايز بدرجة كبيرة عن الوصف ، وفى هذه الحالة يبدو الوصف غير منفصل عن السرد ، فهما يتضافران لإبراز ما يوحى بالبعد الفيزيقى .

فالجمل السردية تحل محل الوصف ، كما نرى فى الأرض حيث يبدو عبد الهادى بطلها : « يدور حول نفسه ويقرع عصا زميله ، ثم يرقد ، ويقوم ، ويلف ، ويتلوى » [٢١] ، ثم هو الذى ظل « يلعب العصا ، ويقفز ، ويرقد ، ويقوم ، ويدور» [٢٢] ، يبدو رشيقا توحى الأفعال السابقة بما كان عليه جسده ، وبنفس الطريقة تقدم أعضاء الجسد وبقية تفصيلاته : « عصاه تقرع الأرض بعنف ، فتثير الدوى فى الصمت الحالك وغبارا كحبات الظلام » [٢٣].

- « وأمسك بعصاه وهزها فى الفضاء » [٢٤] .

- « عصاه تحرك صمت الظلام » [٢٥] .

- « دا بعون الله يا بنى ، يضرب الهندزة كلها ... يسوقهم بالعصا » [٢٦] .

إنها ملامح كنائية عن الشخصية ، فى إظهار تفاصيل الجسد من خلال قوة الأشياء التى يتعامل معها ، فالعصا قوتها هنا ليست قوة ذاتية ، ولكنها قوة ترجع

فى المقام الأول إلى قوة حاملها ومستخدمها ، يقول صلاح بوجاه : « والشئ يبدو دوما مضافا إلى الشخصية دائرا فى فلكها ، فهو لا يوجد بكيفية مستقلة ، تمكن من أن يكون فاعلا فى الأحداث فى معزل عن الذات البشرية التي تسنده ، إن الشخصيات هى التى تكسب الأشياء (معناها) النهائى ، فهى التى تدركها وتتصرف فيها وتتبادلها فيما بينها » .(٢٧) والأشياء ههنا ليس لها الوجود المنفصل، فهى توجد حيث يوجد الإنسان ، وهو يوجدها أو يبتكرها لحاجة ملحة تعضد وجوده ، وتكون دليلا عليه وتعينه على أن يحيا أو يتحرك .

والأنا الجسمانى يظهر من خلال علاّقته بالأشياء المتحركة ، والتى تعبر حركتها عن وجود الجسد ، فهو القوة الدافعة والمحركة ، وحيث يمنح السرد الفرصة للقيام بدوره فى إبراز الحركة فطول «عبد الهادى» بطل الأرض يبدو من خلال الشمروخ « يمسك بيده الشمروخ الطويل ذا الشهرة الواسعة بين هواة لعب العصا » (٢٨).

ومشهد المعركة الواقعة إثر الإختلاف على المياه فى « الأرض » يسرد موحيا مظاهر قوة الجسد ، وظهور الأنا الجسمانى :

« أطلق عبد الهادى صيحة غضب وإستنكار فقهقه دياب بشماته وقال ساخرا — عامل دكر وناصح قوى أهى مرة وقفت لك الساقية ، ودون أن يشعر عبد الهادى هوى بكفه على وجه دياب ورنت الصفعة حامية تطلق الشرر ، وارتجف دياب وترنح واهتزت الفأس فى يده لحظة ، ثم هوى بها فجأة على رأس عبد الهادى ، وتلقى عبد الهادى بيد ثابتة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلق رأسه بحدها الصلب اللامع ، وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى ، وصرخت النساء ، وجرى عبد الهادى إلى الساقية ، فانتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى الساقية ، وعاد عبد الهادى يحمل العمود المربع الثقيل بيديه ويخبط بها الرءوس » (٢٩) .

وعلى المستوى الجماعى تأتى الصورة المشهدية لتظهر الفردى من خلال الجماعى ، ففى الأرض يصف الروائى الفلاحين بقوله : « كانوا كلهم يسندون بعضهم حين تقلق الأرجل ، وكانوا كلهم يشجعون بعضهم وأيديهم جميعا تحت

بطن الجاموسة يحاولون دفعها بكل ما يملكون فى أجسادهم من قوة ... والرجال ما زالوا يتصايحون ويتساندون من داخل البئر والأيدى كلها تحت بطن الجاموسة تحاول أن ترفعها بلا تفكير فى الفشل ، وأخيرا رفعت الجاموسة على أيدى الرجال» (٣٠) .

الشخصية ـ الأنا ـ ههنا تسعى لإثبات وجودها عن طريق قوة العمل ، ربما القوة الوحيدة التى تمتلكها والمؤسسة على قوة الجسد الذى تملكه ، والذى يتمثل فى تجارب الشخصية ووعيها ، وحياتها، القوة الجسمانية تكون وسيلة لإثبات الذات عبر آلياتها وعبر تفاعلها مع مجتمعها ، فحركة الجسم تؤثر بشكل فعال فى الإدراك والمعرفة ، والصورة الكلية المتبلورة هنا تفرض نفسها بقوة الجسد التى يجب أن تكون عنصرا قويا يتسق مع أشباهه من عناصر المجتمع ، ذلك الذى يعتمد على قوة الجسد فى الإنتاج وإثبات الوجود .

وعلاقة الفلاح بالأرض ـ سبب وجوده ـ علاقة قوامها جسد قادر على أن تظل العلاقة بعيدة عن التوتر ، وتبقى سوية ما دام يحكمها العمل، فالعمل كما يقول آدم سميث : « كم لا تتغير قيمته ولذلك فهو وحده أضبط المقاييس» (٣١)، والجسد يكون أيضا وسيلة أو أداة للتواصل مع الآخر، حيث تكون مفردات الجسد العضوية بمثابة آلات تساعد على إدراك الأخر إرسالا واستقبالا، ويكون الجسد فى بعض حالاته الحياتية كائناً موجوداً تقوم عليه الحياة .

يقول لوبروتون : « فالجسد إن لم يكن الإنسان كله هو فى نظر ديكارت آلة ، إن الإنسان فى أثر الـ Gogito يبدو بشكل جهاز آلى تحركه روح » (٣٢) .

وتتبع جسد الفلاح فى حركته وتفاصيله ، يكشف كيف يلعب الجسد دوره التواصلى الإدراكى للأشياء ، ومع الأشياء من خلال الخواص التى يمتلكها الجسد، ففى الأرض : « عبد الهادى يغوص بقدميه العاريتين فى ماء القناة الصغيرة التى تنحدر من تحت الجسر ، ويهوى بفأسه على قاع القناة ، ثم يزيح طينها بيديه ليمهد الطريق للماء خلال حقل الأذرة (٣٣) ، يكشف الجسد هنا عن حركة كلية ، وإن بدت أعضاء معينة فى حالة حركة فأنها لا تتحرك بشكل منفصل بل

مجتمع أو متوال ، تترتب حركة عضو وتبنى على حركة عضو آخر ، فحركة القدم يتبعها حركة اليد التى تتضح فاعليتها أكثر عند الفلاح ، فقوة اليدين هى أكثر القوى ظهورا عند من يعتمد عمله على الفأس وغيرها من الأدوات التى تحتاج إلى يد أقوى منها لإستخدامها بشكل سوّى وفعال « غير بعيد منه كان فلاح أخر **يهوى بفأسه** على الأرض ليفسح طريقا للمياه » (٣٤) . «وكان دياب **يقطع بيديه** مروى لحقله » (٣٥) .

«وهنا وهناك فى حوض الجسر تناثر الفلاحون أنصاف عراه ، القامات منحنية على الأرض ، والأيدى **تدفع** به فى حماس إلى الحقول العطشانة » (٣٦) .

حركة الجسد ههنا مجازية من خلال اليد التى لا تعمل بشكل منفصل ، وحركة الجسد تيسر حركة اليد وتقربها للقيام بالفعل . ، « ووجد عبد الهادى ماءه يجرى متلكأ فى القناة ولا حظ أنه قليل لا يكاد يكفى حاجة حقله ، ورفع رأسه وجسده ما يزال منحنيا ، فوجد الساقية تدور على الجسر بلا توقف ، ونصب طوله ، وفتح صدره ، ووضع يديه بطينها فى خصره ونظر إلى السماء .. ومشى عبد الهادى إلى الساقية ليتبين السر فى قلة الماء » (٣٧).

والحركة المستمرة تداوم على ظهور الجسد:

«وانتصب دياب ، وشد جسمه ووضع الفأس على كتفه ، وأقسم بصوت مرتفع أن يقطع ماء القناة بالفأس ، وعلى من لا يعجبه هذا العمل أن يشرب من ماء البحر أو من البرك ، وجرى دياب بلا تفكير إلى الجسر وبلا كلمة **هوى دياب بفأسه** على حافة القناة ، فقطع منها جزءا كبيرا طوح بطينه إلى بعيد فتدفق الماء كله إلى حقل دياب وجاره » (٣٨).

انتصاب الجسم وشده حركة مساعدة تترتب عليها بسهولة حركة اليد والقيام بفعلها ، فاليد التى هوت بالفأس لم تكن لتقوم بهذه الحركة حال وجود الجسم فى وضعه الأول ، دون حركته الممتدة إلى مكان فعل اليد ، ولأننا فى الفضاء الروائى إزاء صورة فنية ولسنا أمام صورة نراها فى الواقع ، يظهر السرد والوصف حركة اليد وفعلها وعملها فى صورة مجازية ، فيكون أثر فعل اليد مطلقا ليعبر عنها كعلاقة آلية بين الأثر والأداة .

« وثمة حركة دانية فى الحقول تنغمها خشخشة أعواد الذرة ، وصوت الشراشر والمناجل ودبيب أقدام وأكف تطلس مساحات عارية من الأرض تكوم عليها قناديل الفرد ، ثم تدب الأقدام والهراوات على هذه القناديل لتخليص الحبوب منها ، بينما النساء يستدبرن الريح ويذرين ، وكل طفل يمد يده إلى ظهره وصدره من خلال تقويره الجلباب الأزرق ليهرش وينفض من جلده الملتهب ذرات القيشة المتسربة إليه» [٣٩] ، « ثم وقف مرة واحدة وأمسك بذراع عبد الهادى بقوة » ؛[٤٠] « ورفع ذيل جلبابه ومسح به عرق وجهه » [٤١] «ومر على أخيه دياب وهو يعزق القطن فى الحقل بحوض الترعة » [٤٢] . « وضرب عبد الهادى الأرض بعصاه»[٤٣]. إن صوت الشراشر والهروات والتذرية وإمساك الذراع بقوة ورفع ذيل الجلباب وعزق القطن ، كلها تعبر عن حركة اليد ، فهى ناتجة عنه ، وإشارة لوجوده الفعال ذلك الوجود الذى تترتب عليه تفاصيل وجود الشخصية جسديا....

وتكون حركة فاصلة وحاسمة ، وتعنى بها الحركة الااردابة التى تأتى فى لحظة معينة لتنافى الحركة السابقة المصوبة، المحكومة بإرادة الجسد ، والشخصية ، « ودون أن يشعر عبد الهادى هوى بكفه على وجه دياب ورنت الصفعة حامية تطق الشرر»[٤٤]. « وأرتجف دياب وترنح واهتزت الفأس فى يده لحظة ، ثم هوى بها فجأة على رأس عبد الهادى ، وتلقى عبد الهادى بيد ثابة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلق رأسه بحدها الصلب اللامع ، و فى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى وصرخت النساء وجرى عبد الهادى إلى الساقية و انتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى مدارا تلقى لساقية ، وعاد عبد الهادى يحمل العمود المربع الثقيل بيديه ويخبط به الرءووس دون أن يرى ما أمامه ودون أن يدرى ماذا يفعل ، وفى تلك اللحظات لم يكن أحد يدرى ما يفعل »[٤٥]. الحركة اللا إرادية هنا جاءت لتضع حدا فاصلا عما قبلها ، ولتكون اليد فى حركتها الفاعلة أداة لحسم الأمور ، بغض النظر – إلى وقت ما – عما نتج عن هذا الفصل وهذه الحركة ، ولتكون دليلا قائما على قيمة الجسد بصورته الكلية ، أو المجازية تلك القيمة التى تكون من أبرز ملامح صورة الشخصية الفلاحية ، وترفع من قيمة الجسد كدليل على الوجود ، وكذلك تبدو مانحة لصاحبها قيمة الوجود والمكانة ، وليس من قبيل الصدفة أن لا نرى فى روايات الفلاح شخصا مقطوع اليد أو مصابا بخلل عضوى فى أطرافه عموما ، فالجسد كإطار يأتى صحيحا سليما ويأتى الخلل

فى الباطن يكون خللا لا يرى ، ولا يمثل إخلالا بالكمال الجسمانى الظاهر ، وذلك الكمال يعد تأهيلاً للفلاح للقيام بعمله الذى تقوم عليه علاقته بالأرض ، ذلك العمل، وتلك العلاقة اللذان يمثلان بعدا آخر لشخصية الفلاح نعنى البعد الاجتماعى.

جسمانيا تنقسم صورة الفلاح فى الرواية إلى :

أ ـ صورة مستوية الملامح ، حيث الملامح مألوفة عادية ، وتنسحب على معظم الأشخاص فى كل الروايات .

ب ـ صورة غير مستوية الملامح، ملامحها شاذة فالقرموط « زوج ياسمين العجوز ، الذى أطلقت عليه أهل القرية هذا الإسم لبروز شفتيه العريضتين وأنفه المفلطح فوق الشوارب الفضية الطويلة » (٤٦) ، « جسمه المكعبر القصير»(٤٧)، ولكن هذا التصوير الشاذ لا يقترب من اليد ، لذا يعد انحراف ملامح الجسد المألوف هامشيا لا يخل بالأعضاء الأساسية المطلوبة : « فالبراقى الأطرش الذى لا يسمع ولا يتكلم ، وكل صلته بالحياة عينان حادتان سريعتان يعرف بهما الكلمات ، وهى تتكور على الشفاه (٤٨) ، حتى هذا عندما أصيب بعاهة لم تكن لتمنعه من أداء عمله .... .

ويكشف هذا عن ثنائية مهمة تتبلور فى : الجسد / اليد – اليد / الجسد .

فالجسد الذى يرسم ويوصف فى كليته ، ويختزل ليظهر فى عضو واحد من أعضائه ، عضو فعال يعبر عن هذه الكلية ، وينبئ عن سلامتها وصحتها ، ثم هو لا ينفصل عن هذه الكلية ، بل يحرك الجسد تبعا لحركته ، تلك الحركة المتعددة الصور التى من شأنها إظهار الذات ، والكشف عن فاعليتها ، وإظهارها مختزلة فى عضو واحد ، تتضح فى :

١ـ الجسد / اليد الثائرة ....

يثور الجسد لمؤثر خارجى ، فتكون اليد هى أقرب الوسائل ، وأكثرها تعبيرا عن الثورة ، وتكون حركتها كاشفة عن حركة الجسد .

ـ فعندما ثار محمد أبو سويلم لضرب الجنود له أمام ابنته « ارتفعت يداه وتشنجت كفاه حول رقبة الصول المتدلية الشحم كرقبة الثور » (٤٩) .

ـ لما ثار عبد الهادى « هوى بكفه على وجه دياب » [٥٠] .

ـ وغانم عندما غضب « سفخ الواد الخواجة كف كاد يوقعه من طوله يرطن بالسبعة ألسن » [٥١] .

٢- الجسد / اليد المفتاح ....

الجسد هنا يلعب دور الركيزة المادية ، والفاعلة فى نطاق الممارسات الاجتماعية، واليد ههنا مفتاح التواصل التبادلى بين الأفراد ، وهذا التواصل محكوم بحركة اليد «أهلا بشيخ العربان فرد عليه الشيخ محارب وهو يقف له : « أهلا حسب الله وتصافحا بقوة » [٥٢] .

ثم إن حركة اليد مفتاح لمسام الجسد ، ولإحداث تغير بيولوجى ، وهى صورة قديمة نستعير لإظهارها ما عبر عنه الشاعر الأموى أبو صخر الهذلى ، الذى أظهر نتيجة ملامسته ليد حبيبته :

تكاد يدى تندى إذا ما لمستها وتنبت فى أطرافها الورق الخضر.

وأحمد سلطان حين يواجه « لنده » ، ويوشك فعل التواصل أن يتم ، فإن لندة « وجدت أن خير ما تفعله أن تمد يدها هى الأخرى وتسلم عليه ، ولحظة واحدة هى التى استغرقها السلام ولكن أى لحظة ، يد أحمد سلطان بأصابعها الكبيرة الجامدة المجربة ذات الشعر ، يد تعرف كيف تطمئن البنت البنوت، وتأخذها بأن تؤكد لها أن أخر ما تريده هو أن تأخذها ، يده هذه تمتد وتحتوى يد لنده ، اليد البضة الطرية المرتجفة ذات الأصابع الطويلة ، يد الثمرة التى نضجت على شجرتها، وبقيت ناضجة حتى كاد يفوت أوانها ، ناضجة تكاد من نضجها أن تسقط من تلقاء نفسها ، ودون أن يمسها أحد ، يد ما إن التقت بها يد أحمد سلطان حتى أحست فيها أرض الواقع الصلبة .... لحظة واحدة استغرقها السلام ، ولكنها جعلت راحة كف لنده الصغيرة تنضح عرقا كثيراً كثيرا إلى درجة انها حين سحبت يدها من يده تساقط من راحتها سيل من القطرات » [٥٣] .

تعددت ههنا أدوار اليد وأفعالها ، وبالتالى فاعليتها فهى أداة التواصل / مفتاح الجسد الذى كشف من خلاله ملامح الشخصية المختزلة فى يد وصلت ـ مجازا ـ لأن تعرف ، وأن تطمئن ، وأن تفك شفرة جسد المرأة الذى كان ثمرة ناضجة .

إن كشافة اللغة وفنية الراوئى فى استخدامها جعلت لليد دور القائم بالبناء السردى حتى يمكن القول أن يد أحمد سلطان كشفت عنه فى لحظة تجمعت فيها كل أبعاد الشخصية ، فمن يريد التعرف على « أحمد سلطان » فليتعمق فى لغة النص السابق الذى يأتى بمثابة بيت القصيد بالنسبة للشخصية عبر اليد التى مثلت البعد الجسدى (الأصابع الكبيرة الجامدة ذات الشعر) ، والبعد الاجتماعى (المجربة ـ تعرف) / (الخبرة المعرفة)، والنفسى (تريد ـ تطمئن) (الإرادة ـ هدوء النفس). ههنا تكون اليد مفتاحا للجسد / المكان عبر زمنية الحدث السريعة التى توحى بسرعة الفعل الجسدى / اليدوى، مما يدل على قوة المفتاح ، وحسن قيامه بعمله ، وحسن استخدامه الاستخدام الأمثل .

٣- الجسد / اليد العاملة :

تكون اليد إشارة للجسد فى حالة العمل « يهوى بفأسه على قاع القناة ثم يزيح طينها بيده ليمهد الطريق للماء ـ الأيدى تدفع به إلى الحقول العطشانة ـ يهوى بفأسه على الأرض ليفسح طريقا للمياه ـ دياب يقطع بيده مروى لحقله»[٥٤] .

العمل يقوم عليه كيان الإنسان عامة والفلاح خاصة ، فالإنسان قد يستخدم فى عمله عضوا جسمانيا غير اليد فى حين تكون اليد عند الفلاح أداة العمل . يقول جمال حمدان : « فى بيئة زراعية يد الفلاح فيها هى أداة الحياة » [٥٥].

والرواية حين تسلط الضوء على عضو من أعضاء الجسد ، فهى تستخدم شريحة تدل على قوة الجسد وعلى بنيانه تماما كما أن تحليل نقطة دم يكشف الجزء فيها عن الكل ، ولكنه إعادة لأداة لها فاعليتها فى تكوين الشخصية ، وفى الإشارة إلى دور الجسد فى اجتماعيته إذ هو عند لوبروتون : « الرابط للإنسان مع كل الطاقات المرئية التى تجوب العالم » [٥٦] .

وكما يقول هنرى عيروط : « شغل مادى وعمل جسم بل عمل كل الجسم»[٥٧] .

ثانيا : البعد الاجتماعى والنفسى :

لا يخلق الروائى شخصيته مجردة من عوامل الحياة زمانا ومكانا ، ولا من واقعها وجنسها البشرى ، فعمق الشخص فى إطاره النموذجى الإنسانى ، يقاس بمدى ارتباطه وتكيفه وعلاقته بالآخرين .

وعليه فخلق الشخصية يأتى فى إطار شبكة من العلاقات من شأنها أن تجعل هذه الشخصية تتخذ طريقها نحو الوضوح وظهور معالمها المميزة ، فالشخص ما هو إلا كائن اجتماعى لا يستطيع أن يظهر فى عزلة عن زمانه أو مكانه أو الآخرين ، يقول سوليفان : « إن الشخصية لا تفصح عن نفسها إلا من خلال سلوك الشخص فى علاقته مع فرد آخر أو أكثر » (٥٨) .

وعلى المستوى الفنى ؛ فإنه أياً كانت الوسيلة الفنية التى يتخذها الروائى تجاه شخصيته والشبكة الاجتماعية التى يضعها فيها فإنها فى كل الحالات تمنح الشخصية كيانها ووسطها الاجتماعى . وقد يلجأ الروائى مثلا إلى أن يتخذ شخصية ثانوية يمنحها دور البطولة الثانية ، لتكون بمثابة الجهاز الإعلامى عن البطل ، أو يكون مع غيره مجموعة من وجهات النظر ، أو الميكروسكوبات الراصدة لحركة الشخصية حين تغدو مرئية بعيون الآخرين .

هل يمكن القول بأن الشخصية الروائية بناء مميز يتضح تميزه من خلال التقائه مع الأبنية الأخرى أو تنافره معها . ومن ثمَّ يمكن رؤية الأشخاص فى تفاعلهم وصراعهم الحياتى المشكل لاجتماعيتهم التى تأتى بدورها بناء اجتماعيا لازما من شأنه أن يكون الوسط الفيزيقى لكل فرد من أفراده . ، وتكون دراسة فرد واحد أو مجموعة أفرادعبارة عن شريحة جزئية دالة على كلها .

إذن فالشخصية الروائية تضاهى المجتمع فى حالات انفتاحه ، وإستيعابه لما من شأنه أن يثريه ويجعله متاحا للتعرف عليه .

والمجتمع فى المقام الأول بنية مكانية يكون ارتباط أفراده بالمكان عاملا أساسيا فى تكونه ، لذا فإن دراسة إجتماعية الفلاح تبدو فى أكبر مظهر من مظاهر هذه الاجتماعية « المكان » .

الهـوامش :

(١) جون هالبرين ، **نظرية الرواية** ، ترجمة : محى الدين صبحى ، دمشق ١٩٨١، ص ١٤ .

(٢) رينيه بويلوسيف ، **آراء فى الرواية نقلا عن تاريخ الرواية الحديثة** ، ص ٢٥٢ .

(٣) حيث صنفت حسب موقعها من الأحداث وقدرتها على العمل ، فهى (بسيطة – مسطحة أو نامية) ، أو هى (سلبية أو إيجابية) ، وتبعا لفرديتها ونموذجيتها ، فهى (فردية أو نموذجية) .

آنظر : د. عبد الفتاح عثمان ، **بناء الرواية** ص ١٠٧ وما بعدها .

(٤) أدوين موير ، **بناء الرواية** ، ترجمة : إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص٢١ .

(٥) آنظر : فلاديمير بروب ، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية** ، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٧٢ وما بعدها.

(٦) د. أحمد محمد عبد الخالق ، **الأبعاد الأساسية للشخصية** ، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٣ ص ١٩٧ .

(٧) الجرجانى ، **كتاب التعريفات** ، المطبعة الحميدية المصرية ، ١٣٢١ هـ ، ص٣١ .

(٨) رينيه ويلك واستر وارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى للفنون ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٣٧ .

(٩) دافيد لوبروتون ، **أنتربولوجيا الجسد والحداثة** ، ترجمة محمد عرب صاصيلا ، بيروت ، ط ١، ١٩٩٣ ، ص ٧ .

(١٠) د. حبيب الشارونى ، فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، ط ٢ ، ١٩٨٤، ص ٢٣٧ وقد استخدمنا اللفظين (الجسم والجسد) للدلالة على معنى واحد وذلك اعتماداً على المعنى المعجمى ، حيث ورد فى القاموس المحيط الجسم « البدن أو الأعضاء »، والجسد محركه جسم الإنسان، وفى تعريفات الجرجانى الجسم جوهر قابل للأبعاد الثلاثة ، وقيل الجسم هو المركب المؤلف من الجوهر والجسد كل روح تمثل بتصرف الخيال ، منفصل وظهر فى جسم ، ص٥٢.

(١١) ألان روب جرييه ، **نحو رواية جديدة** ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف د.ت، ص ١٦٦ .

(١٢) محمد خليل قاسم، **الشمندورة** ، دار الكاتب العربى ١٩٦٩ ص ٨ ، وتدور أحداثها فى النوبة إبان بناء السد العالى وتهجير أهلها وعلاقة الفلاح بالأرض وتكشف فى صورة حية تفاصيل المجتمع النوبى وخصائصه .

(١٣) الشمندورة ، ص ١٦ .

(١٤) الشمندورة ، ص ٤٦ .

(١٥) يوسف القعيد ، **الحداد** ، ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٣ ١٩٨٧ ص ١٠ .

(١٦) د. سامى البندارى ، **السراية** ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ، ص ١٠٤ .

(١٧) السراية ، ص ٥٧ .

(١٨ ، ١٩) عبد الوهاب الأسوانى ، **سلمى الأسوانية**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ٣٣ ، ٧٢ .

(٢٠) رولان بارت ، **النقد البنيوى للحكاية**، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٩٥ .

(٢١) عبد الرحمن الشرقاوى ، **الأرض** ، مكتبة غريب ، ص ٨٧ .

(٢٢) **الأرض** ، ص ٧٨ .

(٢٣ ـ ٢٤) **الأرض** ، ص ٤٧ .

(٢٥) **الأرض** ، ص ٦٢ .

(٢٦) **الأرض** ، ص ٦٧ .

(٢٧) صلاح بوجاه ، **الشئ بين الوظيفة والرمز** ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٨٨ .

(٢٨) **الأرض** ، ص ٢٤ .

(٢٩) **الأرض** ، ص ١٦٨ .

(٣٠) **الأرض** ص ١٧١ – ١٧٢ .

(٣١) روبرت . ب. داونز ، **كتب غيرت وجه العالم** ، ترجمة: أحمد صادق حمدى ، دار القاهرة د. ت ، ص ٧٥ .

(٣٢) دافيد لوبروتون ، **إنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ص ٧٥ .

(٣٣ ـ ٣٤ ـ ٣٥ ـ ٣٦) **الأرض** ، ص ١٦١.

(٣٧) **الأرض** ، ص ١٦٢ .

(٣٨) **الأرض** ، ص ١٦٥ .

(٣٩) **الشمندوره** ، ص ٨٠ .

(٤٠) **الأرض** ، ص ١٧٨ .

(٤١) **الأرض** ، ص ١٤٥ .

(٤٢) **الأرض** ، ص ١٢٦ .

(٤٣) **الأرض** ، ص ٦٠ .

(٤٤) **الأرض** ، ١٦٧ .

(٤٥) **الأرض** ، ١٦٨ .

(٤٦) **السراية** ، ص ١١٣ .

(٤٧) **السراية** ، ص ٢١٠ .

(٤٨) عبد الحكيم قاسم ، **أيام الإنسان السبعة** ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ ، ص ١٢.

(٥٠) الأرض ص ١٦٧ .

(٥١) الشرقاوى ، **قلوب خالية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١١٥، والرواية تدور أحداثها فى إحدى قرى مصر الشمالية وتصور عاطفة الفلاح من خلال تصوير الظروف الحياتية لأهل القرية .

(٥٢) **سلمى الأسوانية** ، ص ١١٥ .

(٥٣) يوسف إدريس ، **الحرام** ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٤٩ .

(٥٤) **الأرض** ، ص ١٦١ .

(٥٥) د. جمال حمدان ، **شخصية مصر** ، دار الهلال ، مايو ١٩٩٣ ، ص١٨٠.

(٥٦) دافيد لوبرتون ، **انتروبولوجيا الجسد** ، ص ٣١

(٥٧) هنرى عيروط ، **الفلاحون**، ص ٦٣ .

(٥٨) ك. هول ، ج. لندزى ، **نظريات الشخصية** ، ترجمة : د. فرج أحمد فرج وآخرين، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٥٣ .

ب: المكان

فى العمل الروائى يلعب المكان دوره الذى لا ينكر ، فهو يؤسس أبعادا خفية للشخصية ، ويشارك بفاعلية فى خلق المعنى .. ويخطئ من يظن أن المكان مجرد مسرح للأحداث . فهو بطل مشارك يصنع المجال الحيوى للشخصية . وتتماس وظيفته مع وظيفة الشخصية ، بل تتداخل معها . وقد يتحول المكان إلى بطل فعلى فى بعض النصوص .

ومكان الفلاح فى تشكلاته المختلفة عبر روايات الفلاح يتسمى بالقرية ، تلك التسمية التى ترسم جغرافية متخيلة معالمها الأشجار ، والحقول ، والمصارف ، والحيوانات ، والأكواخ ، وغيرها من أشياء المكان ، و هو مكان متميز بما يضم من عناصر ينقسم إلى :

١ ـ مكان واقعى متعين .   ٢ ـ مكان متخيل .

أولا : المكان الواقعى :

وهو المكان الموجود قبلا وتتصف ملامحه بالثبات ، ولا يتوقف تأثيره على الأشخاص الواقعيين ، بل له تأثيره على أحداث الرواية ، حيث لا يستطيع الكاتب أن يغير ملامحه أو يتجاوزها ، فهو يشير إليه اسما أحيانا أو ينطلق منه حين يستلهم بعض الملامح المكانية ، ولكنه لا يغيرها وثباتها هذا فى انتقالها من الواقع للفن الروائى من شأنه أن يكون إشارة تعمل على تحريك خيال القارئ إلى مكان ما له سمات من شأنها أن تثبت الصورة المتخيلة فى ذهن القارئ مضاهاة لثباتها فى الحياة الواقعية [١] .

المكان هنا بمثابة البيئة بمعناها التأثيرى فى أبنائها ، وعلى الكاتب حيث يلزمه بمفردات اجتماعية معينة ، هى من خصائص المكان الجغرافى ، والكاتب ليس بإمكانه التصرف فى جغرافية المكان (فلن يأتى فى الرواية الواقعية من يجعل من الدلتا مكانا فى جنوب مصر ، ولا من أسوان مدينة فى شمالها) فى حين له حرية التصرف حسب أسلوبه وفنيته فى المكان المتخيل ، إذ يرسم هندسته كما يشاء ،

وكما تفرض عليه حركة الأحداث والأشخاص .وعبر الرواية الفلاحية نجد هذا النوع من المكان ينقسم إلى :

أ ـ قرية شمالية (الدلتا) .

ب ـ قرية جنوبية (الصعيد) .

جـ ـ قرية نوبية (جنوب الصعيد) .

وهى أنواع من المكان قد يكون حضورها من خلال ملامح ، وصفات مكانية تشير، وتتطابق مع مكانها الواقعى ، وقد يختزل حضورها فى لافتة توضع فى مدخل المكان، أو عند أحد أطرافه لتكون دليلا عليه .

والقرية مقارنة بالمدينة مكان له تميزه ، وخصوصيته فالقرية الواحدة ، وإن صغرت فى مقابل تشابه المدن مكان متميز عن غيره من القرى ، حيث المكان فى تشكله الفطرى والعشوائى يخلق نوعا من الجمال الذى لا يوجد فى المدينة التى صنع هندستها واحد أو مجموعة .

لقد شكل اختلاف المكان الروائى بسمته الجغرافية ، نوعا من التأثير المهم على الفلاح، فالفلاح فى أرض الشرقاوى إذ يعيش فى قرية تقترب جغرافيا من القاهرة ، (العاصمة المركزية وقلب الأحداث النابض) ، فيكون نتيجة ، لهذا أن تفرز العاصمة قضاياها على الفلاح الذى يعانى ممن ينازعه الأرض ، مصدر حياته الوحيد حيث «أيام ثورة ١٩١٩ كانت الرجال تنطلق ، والقرية كلها تهتف « يحيا العدل » والفلاحون يرددون :

« يا إنجليزى يا حرامى أصولى

خت شعيرى وقمحى وفولى ... »(٢) .

وما يقوم به الإقطاعى محمود بك فى « الأرض » تجاه الفلاحين ، يتكرر بصورة أخرى فى « الفلاح » و « قلوب خالية » مع دخول مؤثرات تاريخية أخرى ، تظهر الأثر الواضح لأفكار أخذت طريقها للفكر المصرى آنذاك كالإشتراكية وغيرها.

وصورة الإقطاعى صاحب النصيب الأكبر من الأرض لم توجد عند الشرقاوى فقط ، فهى منبثة عبر أعمال أخرى « كالسراية » مثلا ، وهى أعمال تدور أحداثها

فى قرى شمالية قريبة من القاهرة ، وصورة الإقطاعى هذه تجعل من الفلاح هامشا لصورة يتصدرها هذا الذى يسعى لالتهام صغار الفلاحين ، ولكن الفلاح هنا ليس كفلاح العصر السابق ، فيما قبل بداية الخمسينيات ، فهو زافض لوضعه ويسعى للانعتاق ، والثورة على حالته فيكون همه وقضيته ، أن يحمى نفسه من خلال حمايته لأرضه ، ويتصدى لمن يفصم علاقته بها ، فالعلاقة بين الأرض والفلاح ، كما يحددها د. سيد حامد النساج : « علاقة تلازم ووجوب ، فالفلاح مرتبط بالأرض ارتباطا وثيقا ، لأنها المصدر الأساسى ، وربما الوحيد للقمة عيشه ، ووجوده، وحياته هو وزوجته ، وأولاده ، ومن هنا تتحدد صفته الفعالة » [٣].

فى حين يكون تأثير المكان فى إطاره الجغرافى ، ذا تأثير واضح على التركيب الإجتماعى للفلاح فى بيئة أخرى مغايرة لبيئة الشمال ، يقول د. عبد الفتاح عثمان : « فالروايات التى تتخذ من صعيد مصر مكانا لها ، تركز على أنواع من الصراع ، تتصل بالعرض ، والأخذ بالثأر ، وتفشى الجهل ، والإيمان بالخرافات، والاعتقاد فى الدجالين والمشعوذين » [٤] . ففى رواية (راوية) تحول الحدث الروائى إلى قضية دفاع عن الشرف وسعى الأبطال للثأر ، ممن اعتدى على (راوية) فغراب الفلاح المسالم ، الذى يعيش فى قرية (المسالمة) المعزولة عن غيرها من القرى ، وهى اسم على مسمى يعيش شأنه شأن الكثير من أبناء القرية ، حيث يحركه الشرف والثورة على من أجرم فى حقه،كان هذا الإجرام محركا للجميع، رغبة فى الإنتقام للشرف . يقول الراوى : « شفى غراب غليله بعد أن أخذ بالثأر من غريمه ، فأقام مأتما حافلا لراوية ، وزهر شال العمامة ، ودخل الدار يتقبل تعازى المعزين فى ابنته » [٥] .

وتمتد القضية حتى روايات عبد الوهاب الأسوانى ، ففى رواية « سلمى الأسوانية» يستدعى الوالد ابنه من أقصى شمال مصر ، ليتزوج من إبنة عمه (سلمى) التى تزوجها شاب من قبيلة أخرى ، وادعى أنها غير عذراء وقد قامت قيامة القبيلة ، والراوى حين يكون عليه دور الإخبار ورو اية الحدث ، ليس بعيدا أو منفصلا عنه ، فهو يشعر بذلك الخطر : « إن أسرتى يتهددها العار لا سيما فى قرية تر قد فى الصعيد الأقصى ، كقريتى لن تقوم لمثل هذه الأسرة قائمة .... ، لن يهنأ

لها عيش ، لن يستطيع أحد من رجالها أن يرفع رأسه ، أو يخاطب أحدا ، أو يغشى مجلسا ، ويل لرجال الأسرة من سفهاء الأسر والقبائل الأخرى ، وويل ثم ويل لنساء الأسرة من نساء القرية »[٦]. ويكون هذا الحدث هو عصب الرواية ، ومدار حكاياتها إلى أن يكون حل القضية نهاية للأحداث ..... ، وفي : «وهبت العاصفة» تصور الرواية القضية من خلال : «مجتمع يفخر بالعفة ويعتز بالأنساب ، حتى الأصول الأولى الوافدة من جزيرة العرب ، ويقرن العفة بالنسب ، حتى إذا فقدها إنسان فقد معها كل رأس ماله »[٧] .

والقضية أن أحد الأشخاص – من « السبيل » إحدى القبائل – ضرب أحدهم من قبيلة « الخوالد » وتكون الضربة مشعلة للحدث ، « كل قبائل بلدنا سمعت أن واحدا من « الخوالد » ضرب فكيف سنواجههم إذا لم نرد الضربة ؟»[٧] . والخوالد تسعى لأن تثأر لشرفها ، فهي « لن تسكت عن ضرب ابنها مهما كانت الظروف والأحوال ، إذا لم يحضر وفد من « السبيل » يعتذر عما حدث خلال عشرة أيام»[٨] .

وتستعد القبيلة للقتال وتأتي الأحداث جلها حول هذه الإشكالية لاجتماعية، التي تستمر حتى نهاية الرواية مع انتهاء المشكلة التي توقفت لها آليات الحياة إلى أن عادت الأمور إلى نصابها ، فعادت الحياة إلى طبيعتها « انتهى كل مظهر من مظاهر القتال في النجع ، ذهب الجميع للحقول ، ولم يبق في النجع غير الكبار في السن ، أو من ينوب أبناؤهم عنهم » [٩] .

فالروائي حين ابتعد بأحداثه وأشخاصه عن العاصمة المركزية ابتعد تبعا لذلك عن تأثير آليات وإفرازات هذه العاصمة في حين كان اقتراب القرية الشمالية من القاهرة ، باعثا على تجسيد صورة مخيفة للفلاح عن المدينة عموما ، فكل مدينة رمز للقاهرة وفلاحو الشمال « مثلت المدينة دائما بالقياس إليهم سنوات طوالاً من السيطرة ، والرعب والسلطة الغاشمة كل شئ رهيب جاءهم من المدينة، أوامر السخرة في الزمن الماضي والضربات ، ونزع الأرض، والسجن أيضا في المدينة[١٠] . فالمدينة موطن الحكومة ، ومقر السلطة ، ومكان الغياب ، والنفي ، والفقد حيث

الذى يذهب لا يعود « فالرجال الذين يغيبون هكذا فى عاصمة الإقليم لا يعودون فى اليوم نفسه يبيتون فى السجن ، هكذا تعلمت القرية » (١١) .

لذا فهم يتحاشون أن يكون لهم ذكر فى المدينة ، وأن يظلوا بالنسبة لها مجهولين غير معروفين ، فمجرد معرفة المدينة لأسمائهم ، معناه العاقبة الوخيمة .

« فالقرية تعرف بتجربتها أن الحكومة حين تكتب اسم رجل فى ورقها ، فهو لا سلامة له أبدا » (١٢) .

إن حضور المدينة القوى عند فلاح الشمال يقابله غياب وانمحاءهذا الحضور عند فلاح الجنوب ، حيث لا حضور للمدينة بصورتها السلطوية ، التى تكاد أن تكون نافية لذات الفلاح ، لذا فهو حرصا على وجوده وسلامته ، عليه أن يتلافاها بقدر الإمكان ...... ، ففى الجنوب يتبلور المكان فى إشارياته الجغرافية ، وملامحه الطبوغرافية عبر ملامح خاصة من أهمها النيل بحضوره الواضح ، ذلك الحضور الذى يقابل حضور المدينة شمالا ، ولكن حضور النيل هنا حضور يمنح للذات قوتها ، ولا يمحوه أو يعمل على نفيها ، فحضوره يقترب من حضور الذات الإنسانية ، إذ يشابهها فى الفاعلية وفى حرصها على الحياة ، بل هو الحياة ، جاء على لسان أحد أبطال الشمندورة :

« النيل هو الحياة صاخبة أبد الدهر ، ناعمة على مر الزمن ، فالنيل والهواء، والشمس ، وعرق الجباه يحول التراب الأصفر الكالح إلى خضرة مخملية باسمة ، وعلى ضفتيه فى قريتنا نصلى لله فاطر السموات والأرض ، ولكنهم فى نفس الوقت يعبدون النيل عن حب ، ويتقربون إليه عن خوف يطغى ، ويتغنون بقوته وينشدون مزاميره حين يهب الحياة . لم يكن فى مقدورى حينذاك أن أصدق أن هناك من يستطيعون العيش فى بقاع ثانية ، لا يسيل النيل فى نجوعها ، ولا أن أتصور أن فى مقدور الناس فى الصحراء أن يتزوجوا دون أن يطهرهم النيل من آثامهم » (١٣) .

ثم هو مادياً يلعب دور محدد المكان ، ذلك التحديد الذى يضاد التيه ، ويحد منه ويجعل للمكان خصوصيته وواقعيته الجغرافية ، « ينتهى الليل ويشحب القمر ليختفى خلف التلال الغربية أو يغوص فى مياه النيل » (١٤) .

« جزيرة كبيرة يحيطها النيل من جهاتها الأربع » [١٥] .

« سكان الجزيرة لا يعترفون أن بلدتهم مجرد جزيرة ، تتوسط نهر النيل» [١٦]
.ويمتد الفعل الجغرافى للنيل إلى أن يكون المحافظ على التمايز : « وموقع الجزيرة الجغرافى له أهميته وخطره ، فهى تجاور خمس قرى ، وإن فصلها عنها النيل» [١٧] .

إن قرى الجنوب كلها قريبة من النيل ، بعيدة عن المدينة ، فالقرية الجنوبية يحتويها النيل فى نأيها وبعدها ، فهى : « فى أعماق الصعيد حيث لا تصل القطارات، ولا السيارات وإنما يصل الناس إليها على ظهر الدواب ، أو سعيا على الأقدام بعد أن يخترقوا فيافى ومزارع نائية وغابات من النخيل ، ثم يعبروا النيل ويتوغلوا فى طرق ملتوية وعرة المسالك ، إلى أن ينتهوا عند حدود القرية » [١٨] .

وهذا القرب يجعلها ملتصقة به ، فلا يمثل لها فحسب مصدرا للمياه ، بل يتداخل فى كيانها ويشكل جمالياتها : (واقعيا القرى الشمالية أكثر عددا ، واتساعا من القرى الجنوبية التى تتحكم الصحراء الغربية ، والشرقية فى إتساعها) ، حيث يكون هذا التشكيل الجمالى ممثلا فى واقع القرية التى تحفها الصحراء ، فتخلف فيها جمال التقاء الأضداد ، وتشكل الصحراء منبتا هاما للنخيل الذى يقوم بدر المظهر للجمال النابع مالتباين والاختلاف ، ويكون علامة على المكان ، « أحذف النخل من بلدنا تصبح لا شئ» [١٩] ؛ ويكون النخل مفردة فى منظومة جماليات المكان ، تلك الجمالية التى تدخلت فى تسمية القرية الجنوبية (بالنجع) فاللفظ قبل أن تدخل عليه إيتمولوجيا العامة ، اسم مكان على وزن مفعل من نجع أو نجعة أو منتجع من الفعل إنتجع ، فكل مشتقات مادة (ن ج ع) تقدم دلالة على جمال المكان ، وعذوبة مائه ، ذلك النمير العذب ، ودلالة على الكلأ ، والمكان المريح ، فى مقابل تسمية القرية الشمالية (كفر) وهو لفظ يدل ما بعد عن الناس من الأرض أو الأرض المستوية أوالغطاء والستر أو القرية الصغيرة Kfar' Hamlet [٢٠] .

الفلاح الشمالى الذى انفصل عن النيل ـ فليست علاقته به مباشرة ـ واقترب من المدينة مقر الحكم الإقطاعى ، جعل هذا الحاكم متحكما فى المياه التى يعد

النهر مصدرها الأول . والوحيد ، فأصبح هذا المتحكم : « همزة الوصل بين الفلاح والنهر ، أى أن الفلاح لا يتعامل مع الماء مباشرة ، وإنما من خلال الحاكم»[٢١] .

فدورة المياه التى تقل من عشرة أيام إلى خمسة بأوامر الحكومة ، جعل القرية الشمالية « لا تستطيع أن تفكر طويلا فى شئ غير المياه ، الذى منعته الحكومة»[٢٢] . ونشر الشعور بالظلم بين الفلاحين إزاء حقهم المهضوم ، والذى يتحول إلى جريمة « فالرى فى غير مواعيده يعتبر عند الحكام سرقة للماء ..... ، وأن اللوائح والقوانين وشئون الضبط والربط تعتبر الرى فى غير المواعيد المحددة جريمة ..... ، جريمة سرقة .... » [٢٣] .

ب ـ مكان متخيل :

إن الروائى الذى يستخدم مادة من الكلمات ، حين يشرع فى رسم شخصية أو الحديث عنها بلغة الحكى ، فإنه لا يجعلها فى صورة مجردة ، إذا هى ليست شخصية تجريدية فنية ، أو زئبقية لا يمكن الإمساك بها ، أو الإنصات لصوتها لأنها لم ترسخ أو لم يصبح لها واقعيتها أو كيانها المميز القادر على أن يجعلها تعيش بيننا، ونتفاعل معها ، ولكنه حين يخلقها يضعها فى إطار عالم خاص، مكانى بالدرجة الأولى، ويصبح المكان هنا مؤسسا للحدث ، ومن ثم لشخصية التى تبدو متأثرة بالمكان الذى تتأسس من خلاله ملامحها ، وذلك حين يكون دور المكان أعمق بكثير من كونه مجرد ديكور ، فالروائى لا يختار كلماته ولا يستخدم مادته اللغوية اعتباطا ، وعلينا ـ بوصفنا متلقين ـ التنبه لدور الألفاظ التى تحدد ملامح المكان ، وتصف أشيا ءه وديكوره ، فهى تؤسس مجموعة من الدوال التى تؤدى إلى إنتاج دلالات مهمة فى سياق النص المقروء ، يقول بيار غيرو : «إن الدلالة هى القضية التى يتم خلالها ربط الشئ ، والكائن ، والمفهوم ، والحدث بعلامة قابلة لأن توحى بها ، وإن الدال هنا وهى الكلمات التى تشكل العالم التخيلى، وهو الوصف والمدلول، هو العالم الخيالى الذى يخلق فى ذهن القارئ » [٢٣] . بذا نملك النسيج اللفظى ونستقصى إشارياته للوصول لما من شأنه أن يكون دالا على المكان عبر وصفه وبالتالى إنتاج المعنى ، ويرى حميد لحمدانى أن : « المكان يساهم فى خلق المعنى داخل الرواية ، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا ، بل إنه أحيانا

يمكن للروائى أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن الموقف الأبطال من العالم، وهذا ما فعله مارسيل بروست حين عمد إلى تدمير المكان الواحد ، وجعل الأمكنة دا ئما متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر فى اللحظة الواحدة » [٢٤] . إن الوصف حين يكون على لسان أو عبر الشخصية فهوقادر على إظهار دواخلها ، فالرؤية (الجشطالطية) تضئ الجانب المظلم لشخص يرى الأشياء فى صورة ما «إن التلاعب بصورة المكان فى الرواية ، يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود ، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأ بطال على المحيط الذى يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف ، كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول فى هذه الحالة إلى محاور حقيقى ، ويقتحم عالم السرد محرراً نفسه هكذا من أغلال الوصف»[٢٥] . وحين يكون مؤطراً لشخصية ، أو داخلا فى نسيجها ، فإنه ينبىء عن ملامحها ومستواها الإجتماعى ، ويصطلح صلاح بوجاه ما أسماه فلسفة التأثيث : «فنوع الأثاث المستعمل ، وعدد قطعه ، وأسلوب توزيعه بين الغرف ، وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعى لأهل البيت ، وعلى الملامح العامة لشخصياتهم ، وقد توحى بصلتهم بالأشياء ، وبكيفية تعامهم معها»[٢٦] .

وستحاول الصفحات التالية الوصول إلى علاقة المكان بأشيائه بالفلاح ، اعتماداً على الوصف حين يعرض الأشياء فى حالتها الساكنة ، وعلى السرد الذى يقدمها فى حال الحركة [٢٧] .

تقنية الشكل المكانى فى روايات الفلاح :

المكان الفلاحى = أرض / منازل / طرق / مصارف مياه / أشياء منفصلة وأخرى تابعة لما سبق .

١ - الأرض :

تمثل الأرض بالنسبة للفلاح عالمه ، وبيته الأول وتشكل علاقته بها حجر الزاوية فى حياته ، وتكون شخصيته .

وكما ورد فى تعريفنا للفلاح ، فإن الأرض ههنا فى الإطار الروائى ليست مسرحا للأحداث ، و ليست عبارة عن فضاء توطره الرواية بسردها ووصفها ، ولكنها العامل الأساسى والمهم ، الذى ينبنى عليه وجود الفلاح ، حتى إنه يمكن القول: أنه لا فلاح بدون أرض ولا أرض بدون فلاح . إذ ينضاف كل منهما للآخر ، ويمثل كل منهما للآخر قيمة لا يدركها إلاه، وهى حقيقة تؤكدها دراسة المجتمع القروى : « فالأرض لا تزال المثل الأعلى للملكية ، وترتبط قيمة القروى من حيث مركزه الاجتماعى والإقتصادى بها ومع أن عددا كبيرا من القرويين أصبح لا يملك أرضا ، إلا أنهم يفضلون الارتباط بها على أى نحو »[٢٨] .

واستكشاف شخصية الفلاح بجوانبها يؤدى إلى الوقوف عند علاقته بالأرض ، وإتصاله بها ورقى شخصيته نتيجة هذا الإتصال .

ويأتى هذا الاتصال فى صور شتى ، تمثل اتصال الفلاح بالعالم بجميع محتوياته وهو إتصال يتدرج من الخفى إلى المعلن ، ويتشكل من الحسى ، والمعنوى، ويأخذ أشكاله المستمدة من ثنائية كبرى هى :

الفلاح والأرض :

وهى ثنائية تتشاكل فى متواليات ثنائية صغرى ، تعود فى مجموعها ومعناها إلى الثنائية الكبرى الفلاح /الأرض كاشفة عن طرفى الثنائية التى يثبت فيها الطرف الأول (الفلاح) ويأخذ الثانى « الأرض » أشكالا متعددة ، ومن ثم يشكل الطرفان بنية دالة على المعنى الذى يتكئ على مجموعة من العناصر المتداخلة التى لا تمنحنا هذا المعنى إلا فى تداخلها وانتظامها فى نسق معمارى ، تتجاور وتتبادل مع بعضها البعض فى هذا النسق: « فمعنى أى عنصر فى العمل الأدبى هو إمكانية دخوله فى علاقة متبادلة مع عناصر أخرى فى نفس العمل ، ومع الكل بصفة عامة»[٢٩] .

وهذه العناصر هى :

١ـ الفلاح / الأرض ⟵ الأرض .

٢ـ الفلاح /الأرض ⟵ المرأة .

٣- الفلاح / الأرض ← العمل .

٤- الفلاح / الأرض ← العمل ← الآخر .

٥- الفلاح / الأرض ← العمل ← الزمن .

٦- الفلاح / الأرض ← العمل ← الثقافة .

٧- الفلاح / الأرض ← البيت .

٨- الفلاح / الأرض ← أشياء المكان .

٩- الفلاح / الأرض ← العمل ← البعد النفسى .

لنا أن نرى كل وحدة من هذه الوحدات دائرة محددة البداية ، حيث تبدأ بالفلاح كشخص مدرك يملك شيئا من وجوده، وتنتهى بالفلاح مرورا بالأرض بعد أن تولدت إثر هذه العلاقة ، عناصر جديدة تعود نتائجها أو تكشف هى كعناصر فعالة عن الشخص الذى يمثل نقطة البداية .

فالفلاح والأرض علاقة عمل تعود نتائجها على الفلاح ، كشخص يعمل لهدف ويسعى لانتاج هذا الهدف .

والعمل نفسه كعنصر فعال يكشف عن الفلاح ، فى علاقته بالآخر من خلال مجموعة العمل مثلا ، وعلى اعتبار أن عمل الإنسان كفعل ، يترتب عليه رد فعل من الآخرين سلبا أو إيجابا .

إن روايات الفلاح تضعنا أمام حقيقة واقعة ، وهى تلاحم الإنسان ، والأرض من حيث هما عنصران لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، ولا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن أثر الآخر ، وعلاقة الأخر به تماما كما لا يمكن الفصل بين الكاتب والقلم ، والروايات التى فصلت الفلاح عن الأرض ، تمثل صورة للسقوط الفنى فجاءت تجريدية لا واقعية حيث جعلوا الأرض، أرض الفلاح مسرحا للأحداث فقط، وهى أحداث لا تمت بصلة إلى هذه العلاقة (٣٠) .

١- الفلاح / الأرض ←── الأرض :

العلاقة بين عنصرى الفلاح والأرض ، تتحول من علاقة الإنسان بالأرض بشكل عام إلى علاقة من نوع خاص ، وبنوع معين من أنواع الأرض ، وحيث تتحول الأرض إلى شخصية إعتبارية لها تأثيرها الواضح على الشخصية الإنسانية: «إن الذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف»[(٣١)].

إنها علاقة تمنح للفلاح القيمة ، والمكانة ، وهى فكرة تتبلور داخل الفلاح ، وتنمو معه موازية لنمو وعيه ، وتنتج نموه المعرفى ، وحفاظه على موروثه ، وأصوله فعبد الها دى بطل الأرض يدرك :

« أن هذه الأرض الواسعة التى تمتد إلى جواره لتملؤه إحساسا بالثبات والرسوخ والشرف ، لم يكن يرى منها شيئا فى الليل ، ومع ذلك فقد كان يعرفها جيدا .... يعرف وجهها ، وقنواتها ، وكل مسلك فيها ، ويعرف شكل أعواد الذرة الغضة التى بدأت تنبثق من الأرض على مهل ، إنه الآن ليقف إلى جوار الأرض التى يملكها هو ، والتى ورثها عن أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها ، وهو طفل ، إنها نفس «المنقرة » التى حملها أبوه عندما كان طفلاً ، حتى إذا كبر عبد الهادى ومات أبوه كبرت الفأس معه . إنه ليعرف قصة هذه الأرض كلها ، منذ كان يدق الوتد للجاموسة وهو فى الثامنة من عمره لترعى البرسيم بحساب . إنه ما زال يذكر قصة الأرض ، ولن ينساها أبدا وسيحفظها عنه ولده من بعده لقد أدرك إنها تنبت الذرة ، والبرسيم ، والقطن مع أول الأشياء التى أدركها فى الحياة وزرعهاأبوه ثم قلعها بعد سنوات ، وزرع فيها هو « القلقاس » فرمت له الكثير ، وزرع فيها القصب فرمت له الكثير ، وزرع فيه الحلبة ، والفول فلم تخيبه أبدا ، ورفعت رأسه على الدوام ..

اشترى لها أنواع السماد ، وظل يبرها ، ويرعاها ، ويعزها ، ولم يفرط فيها يوما واحدا ، ولم تفرط هى فيه .... فدان ؟ ! قطعة واحدة . إن هذا الفدان ليجعل له مكانا خاصا فى القرية ، ويسمح له إذا ذهب إلى عاصمة الإقليم أن يجلس على

مقهى الخواجة الأرمنى الذى يجلس معه عمه ، وعمدة البلدة ، والكبار هناك»[٣٢] .

والأرض بكل ما تمثله للفلاح ستظل قضيته وحده ، يرى د. حلمى بدير : «قضية الفلاح وعلاقته بالأرض لا يعرفها إلا الفلاح نفسه ، ولا يقدر سواه على التوصل لطرق علاجها» [٣٣] . فإن الخدعة التى دبرها محمود بك الإقطاعى أعجزت محمد أفندى والشيخ الشناوى ـ على ثقافتهما ـ فلم يكتشفاها أو أن يقدما تفسيراً لما حدث فالمسألة تحتاج إلى فهم آخر ، لا يحتاج إلى ثقافة حديثة مستنيرة ، ولكن الأمر ينقصه ثقافة الأرض والإحساس بها ، ومن تمثل له الأرض قدرا ومصيرا وثقافة . يقول عبد الهادى :

« لو أن للشيخ أرضا يختلط عرقه بترابها ، وأنه رأها تتشقق من الجفاف تحت عينيه بعد أن شقى فيه .... ، ورأى أذرته الصغيرة الغضة تذوى كأطفال يموتون...، لو عرف الشيخ الشناوى كل هذا ... لسكت ... ، لو كان سيدنا يملك قيراطا واحدا على الأقل ولو أنه أعمل فيه الفأس ، وانحنى عليه وحفر له القنوات لما اعتقد أن أمر الله هو الذى حرم القرية من الماء لينعم به الباشا ، ولروى أحاديث أخرى ، ولامن أن الحكومة لا الله هى التى تحرم أرض الفلاحين من الماء ، وتميت أعواد الذرة الغضة ولتأكد أن الحكومة وحدها – لا الله – هى التى تصنع المصائب»[٣٤] .

٢- الفلاح / الأرض ⟵ المرأة :

الأرض ههنا تمثل وجها لعملة تكون المرأة وجهها الآخر . « يالك من امرأة أنت الأم يا ياسمين ، أنت الكرم ، والخصب أنت مثل الأرض الحنون لا تبالى من يرمى الحب فى باطن خطوطها ، لكن الحب ينبت ، ينمو ، يترعرع ، وتعود الخيرات إلى البلد المنبسطة » [٣٥] .

إنهما شخصيتان؛ الأولى / الأرض اعتبارية ، والثانية / المرأة حقيقية ، وملكية كليهما أو واحدة منهما ـ بالتفاعل معها ـ معناه إثبات لوجوده ، وتحقق هذا الوجود فى ذاتيته ، فكلاهما رمز للخصوصية والخصوبة، وصورة المرأة توحى بخصوبة الأرض ، كما يرى موسكاتى » [٣٦] .

والفلاح حين يمتلك المرأة كزوجة ، يرمى إلى تلك العلاقة المثمرة التى تثبت بشكل أو بأخر فحولته وقوته ، ومن ثم ذاته وتحقق له كيانا . و« غراب » بطل راوية يعد الأرض زوجة وفيه أنجبت له ذرية صالحة » (٣٧) .

ولا يخفى شعور الفلاح بالسعادة حين ينجب ، وتؤتى علاقته بالمرأة ثمارها وخاصة إذا كانوا أولادا دون البنات ، فالأولاد يعيشون فى العلن ، وينتمون إلى والد يحملون اسمه ، ويحققون ذاته ، ويعدون امتدادا لشخصيته ، وهو المؤمن بأن السيرة أطول من العمر كما تقول الأمثال الشعبية فى بيئة الفلاح ، وغاية الحياة ما بعد الحياة يرى الحاج « كريم » بطل (أيام الإنسان السبعة » .

كما أن الفلاح يرى فى الأولاد عزوة له فى حياته ، فى حين تعيش البنت بحكم البيئة فى الظل ، ولا تعد امتدادا لأبيها ، فالمرأة الأم كان دورها محدودا فهى فى « السراية » الراعى بعد فقد الأب « غطته الأم بغرارة فارغة وبخرق بالية ، ثم وضعت عليه أهدام الفقيد أيضا . بعد قليل شعر صالح بالدفء الذى زاد ، وأصبح سخونة لا تطاق ، فرمى بعيدا عنه كل غطاء ، وهو مشتعل الوجه وعيناه الملتهبتان داميتان اشتكى فى أنين : ماء يا أمى . أشرب ، ناولته القلة وشرب منها طويلا ليطفىء النار فى جوفه ثم قبيل الفجر .... استكان ونام ، لبثت أمه لا تتحرك وتراقبه فى نومه ، تبدو على الهادى لمصباح الغاز الصغير بملابسها السوداء ، كأنها ظل إبنها انفصل عنها وأصبح شبحا جالسا القرفصاء بجواره » (٣٨) .

والأم الراعية متكررة فى الأرض « أم دياب » وفى الشمندورة «داريا سكينة» . ثم هى صورة جماعية تتحرك حركة شبه كومبارسية ، ردا لفعل الأحداث فى غياب الرجل ، فالنساء عند اعتقال الرجال فى « الأرض » يقمن فى مواجهة العمدة الذى أهانهن فى شخص وصيفة ، ولأمره الخفراء بضربهن .

« وبدأ النساء يجمعن قطع الطوب من على الأرض ، ويقذفن الخفراء ورأى العمدة قطع الطوب تتناثر فأخفى رأسه فى ظهر عبد العاطى .....

وكانت البهائم تعود من الحقول على ضباب المساء .... ومن وراء البهائم فتيات ونساء فى ثيابهن المتربة السوداء .... يلتقطن ما تلقى به البهائم ليصنعن منه أقراصا تصبح بعد جفافها وقودا يباع بكيزان الذرة ...

كن إذ ذاك محملات الأيدى بالروث ، وفوق رؤسهن مقاطف مليئة ، وهن يجرين من أمام الخفراء الذين أخذوا يضربون النساء بلا حساب ، وبدأت الفتيات يلقين بما أيديهن فى وجه الخفراء .

والتقطت وصيفة مقطفا مفعما بالروث ، وألقته بكل حتفها على رأس العمدة....

وذهل العمدة .... وتلطخ قفاه ووجهه كله ، وعمامته البيضاء ، وجبته وأخذته الرجفة وهو يمسح الروث عن عينيه » (٣٩) .

وهى تشارك فى العمل شأنها شأن الرجل : « صوت الشراشر والمناجل ودبيب أقدام وأكف تطلى مساحات عارية من الأرض ، تكوم عليها قناديل الذرة ، ثم تدب الأقدام والهراوات على هذه القناديل لتخليص الحبوب منها ، بينما النساء يستدبرن الريح ويذرين » (٤٢) .

وفى الأرض يتكرر المشهد الجماعى ، ولكن لغرض آخر غير الانتقام : «واندفعت الفتيات يقطعن أعواد التيل من على حافة حقل القطن ، ويقشرنها جاعلات من القشرة الطويلة حزاما .. وأخذن يوسعن الجلاليب السوداء من على الصدور المتهدلة المترجرجة ليضعن فيها ما يجمع من القطن ، واندفعن إلى الحقل يلتقطن من على الأعواد الخضراء كل حملها من القطن الأبيض » (٤٣) .

قد تتعدد صور المرأة وأدوراها ، والمهام التى يعهد بها إليها الروائى من خلال روايات الفلاح ، ولكنها تتواءم باعتبارها أنثى مع الأرض عبر السرد لتملأ مساحة واسعة وعميقة داخل عاطفة الفلاح « فالحاج كريم سيد المزارعين الأرض امرأءته المطاوعة وهو ربها القاسى :

ان ماكانش سلاحك فى قلب الأرض .. ما فيش من وراها رجا » (٤٤) .

« إن خصوبة الأرض تحقق له ما تحققه خصوبة المرأة ، فالأرض عند الفلاح تحبل وتلد مرتين وثلاثا فى كل عام » (٤٥) .

وعبد الهادى حين يحلم يأتى حلمه عبر ثنائية الأرض / المرأة : « جلس عبد الهادى قليلا على أرض الجسر أمام الجميزة ، ولف سيجارة وألح عليه الشعور

بالحاجة إلى أن يحدث أحدا، وتمنى لوأن معه وصيفه - زوجة له - تجلس إلى الساقية أمام ثور كبير يدور بالساقية ، وهو يروى أرضه من بعيد ، هى تغنى على الساقية وهو يغنى هناك وسط الماء المنسكب . وهز عبد الهادى رأسه بجوى وتنهد ورمى سيجارته وبدأ يهمهم يا ولدى ،.. يا ولدى ، .. يا سيدى، .. آه .. » (٤٦).

« وشعر بحب مباغت لكل شئ : لوصيفة ، ولعلوانى ، وخضرة ، ولكل ما فى القرية ، ثم انطلق صوته حزينا هادئا :

« مسكين محتار مقصوص الجناح ولا طار

حط الحمام يوم على أرض الحبيب ولا طار » (٤٧).

يمكن القول عبر هذه الثنائية بأبدية العلاقة على الرغم من أن علاقة الأرض بالأفلاح تبدأ سابقة لعلاقته بالمرأة كأنثى ، فهو يكتسب وجوده الإسمى والذاتى من الأرض فى علاقته التفاعلية معها .

ثم أن الأرض أكثر ثباتا وطواعية لكونها شخصية اعتبارية ، فهى لا تواجه أو تعاند كالمرأة . إلا أن المرأة تمثل بطولة الفلاح الخفية غير المعلنة ، إذ هى سر أسراره ومكنون ما يخفيه بالرغم من أن علاقته السوية بها لا تخفى نتائجها ، ولكن تظل علاقته بها كفعل فى طى الخفاء ونتائجها المعلنة باعثا على التفاخر وعامل كبرياء، حيث يعتبر هذا النتاج عزوة له ..

فى حين تمثل الأرض البطولة الظاهرة ، وعاملا مساعدا لإثبات الذات وهى كعامل ملكية تعد مؤهلا يقدم به نفسه للمرأة ، وينال الحظوة والمكانة لديها : «فهو ينوى أن يجمع القطن بعد أسابيع قليلة ، لبيعه لأحد الخواجات الذين يزورون القرية فى مواسم القطن ، وعندما يقبض يؤجل مال الحكومة ، ويدفع مهر وصيفة ويتزوج» (٤٨).

والفلاح يغزو قلب المرأة بالأرض ، ونتائجها وبكيانه كفلاح .. لذا قد تحل الأرض محل المرأة ، ولكن لا تحل المرأة محل الأرض ، فتتقدم الأولى لتشغل فكره وتتوارى الثانية إلى حين ، إذا هو يحصل من خلال الأرض على المرأة ، ولا يحصل على الأرض من خلال المرأة ، « عندما عاد عبد الهادى إلى داره فى تلك الليلة لم يفكر فى وصيفة بعد ـ فقد شغله حديث الرى ـ ورجال الهندسة ، وما يصنعون

وأمر الحكومة وأخذ يلف السجائر ويشعل سيجارة من سيجارة حتى فرغت علبة الدخان .

كان يفكر في الساقية ، والترعة ، ودورة المياه التي نقصت إلى النصف ، ويحاول تدبير أمر الذرة الغضة التي بدأت تظهر ، وتكسو الأرض بالخضرة الحلوة ، التي أحبها عبد الهادي دائما ، وتمرغ في طراوتها منذ أن كان طفلا . إنها أول ذرة خضراء تظهر في صفرة الشراقي الواسعة من حوض الجسر ، أتراها تذبل وتموت لمجرد أن الحكومة أرادت هذا ؟ ، أيترك عبد الهادي أذرته المبكرة لتحكمات رجال الهندسة وهو الفلاح الشاطر الذي لم تخب له زرعة من قبل ، وصمم عبد الهادي على أن يحافظ على زرعته مهما كلفه الأمر » (٤٩).

الأرض في حصيلتها النتاجية عامل مهم لإقامة العلاقة ، واستمرارها وإصرار عبد الهادي على إنقاذ الأرض يعد دليلا على دورها الحاسم وما يخافه عبد الهادي يعلم الجميع نتائجه ، فالشباب الذين يطمحون إلى إقامة حياتهم الزوجية معتمدين على محصول الأرض ، وما يجود به من موسم القطن يقابله الأمل في تزويج البنات اعتماداً على الأساس نفسه، وتلف المحصول معناه انهيار هذه العلاقات قبل قيامها ، ووأد أحلام البنات في مهدها : « البلد مش ناقصة خراب ، القطن ما راح يا ولاد، ده التراب بقى أغلى منه يا عبد الهادي ، ومن يومها وسوق البنات وقف ، البنات حاتبور والأرض رخرة هاتبور . يادى السنة الذى زى بعضها يا أخواتى » (٥٠).

٣ - الفلاح / الأرض ←── العمل :

الفلاح شخص عامل والعمل باعتباره نشاطا اجتماعيا مناط اهتمام وعامل أساسي في بناء شخصية الفلاح .

ولقد رأينا سابقا كيف أن البناء الجسماني للفلاح كان بناء تأهيليا حيث يجعله قادرا على القيام بعمله الذى هو أساس وجوده ، فالأرض والفلاح دائرتان متداخلتان عند نقطة التقاء وتداخل ، وهي العمل الذى يشكل حلقة الأتصال التي لابد من وجودها المحتوم . والرواية حين تصور الإنسان ، وتمنحه دائرة الوجود لا تتركه كقوة بشرية معطلة ، بل تمنح شخصياتها كل ما هو من شأنه أن يجعلها

كائنات حية فعالة تشاركنا الحياة ، والجسد الذى عرفناه عامل تفرد وتميز عن الآخرين ، يتعدى ذلك إلى أن يصبح الجسد العامل مستخدما آلياته وقدرته ، مؤديا إلى الجوهر الإنسانى للفرد من خلال العمل الذى يشكل قيمة وفائدة اجتماعيتين لهما إشعاعهما على المستوى الفردى والاجتماعى ، يقول د . تليمة إن « العمل المنتج المهدف بغايات الإنسان هو الجوهر الأساسى لهذا الإنسان . لأن الإنسان كائن عامل منتج » (٥١).

وهذا الجوهر يمثل الطريق إلى اقتصاديات العمل ومجتمعه ،وإلى انفتاحه على العالم وتفتح العالم له واتساع وعيه بالحياة . إنه من خلال العمل / الجوهر يفتح نافذة على كل ما هو خارج ذاته ، وداخلها من خلال إحساسه بتلك الذات فى نسقها الاجتماعى وإحساسها بالتفرد فى ظل منظومة المجتمع الذى هو واحد من مفرداتها حيث يشكل العمل دوره فى هذه المنظومة ، وحيث يؤكد مكانته فى جانبها الإنسانى : « لم يخرج الإنسان من المملكة الحيوانية ويتميز عن تميزه من الحيوانات إلا عندما بدأ (يعمل) » (٥٢).

الفلاح من حيث هو قوة فاعلة / عاملة تخضع لقوة ارتباطها وعلاقتها بالأرض تلك التى تحقق لها الوجود تاريخيا ، وجيولوجيا ، وفيزيقيا ؛ فترسم معياراً لالتقاء الذات بالوجود، يرى د. حبيب الشارونى : « إن الأنا الجسمانى يعنى أن الذات تلتقى مع الوجود وتشارك فى نظام الأشياء » (٥٣).

وهذه المشاركة تمثل أولى الدوائر فى سلسلة علاقات الفلاح بالأرض ، وفاعليته فى هذه العلاقة على المستوى الواقعى تمتزج بفاعليته على مستوى القص حيث الدور المرسوم للفلاح ، والموضوع له من قبل وجوده ، وبداية علاقته بالأرض يلتقى مع دوره الفاعل فى أحداث السرد ، فدوره فى الرواية من حيث علاقته بالأرض ، ومن حيث عمله الذى يحدد أوليات تلك العلاقة ليس من تحديد الروائى فقط ، لأن الروائى وجد الفلاح فى هذه البيئة وعلى هذه الأرض التى تحدد دوره على مستوى القص ، وقبله على مستوى الواقع . ولأن الروائى حين رسم الفلاح بعيدا عن هذه البيئة وخارجا عن نطاق هذه العلاقة كان كمن يحكى عن سمكة تعيش فى الصحراء ... والذين صوروا الفلاح فى المدينة مثلا فتحوا بطون

شخصياتهم ليحشوها بأيدلوجياتهم ونظرياتهم ، وجعلوا من فلاحيهم فئران تجارب ، ورسموا أدوارا تجيب على أسئلة افترضوها قبلاً عن كيفية تأثير البيئة فى الإنسان .

والروائى حين نقل الفلاح من أرضه إلى المدينة لم ينقله بعمله الذى يكفل له كيانه ، ذلك الكيان الذى أضاعه البعض رغم إبقائه على للفلاح فى بيئته ، فشخصية الفلاح عند الحكيم تحولت إلى بوق أو أداة لأفكاره كما رأينا فى اليوميات .. لذا فإن الفلاح عبر الرواية المصرية أصبح فلاحا حقيقيا ، فقط عندما تنبه الروائيون إلى فاعليته وأنه كفاعل / عامل على الرغم من دخوله عالم الرواية التى تخضع لمقاييس فنية ، ومعايير محددة فإنها لم تسلبه حقه فى التعبير عن نفسه، والإفصاح عن ذاته من خلال عمله وفاعليته فى مجتمعه ، الأشياء بل والقيم تدور فى فلكه ، وليس هو الذى يدور فى فلكها وهى نقطة التحول الذى كان الشرقاوى أول من تنبه لها ؛ فأخرج الفلاح من الفلك الذى يدور فيه حول الأشياء ليدخله مركز الدائرة ، ويجعل الأشياء تتناغم لفاعليته . ولم يكن كذلك إلا لأنه جعلنا نقرأ قصة الفلاح بعد أن كنا نقرأ عن فلاح القصة وكنا نسمع عن الفلاح دون أن نراه .

والرواية حين صورت عمل الفلاح ، فإنها عبرت عنه من خلال آليتين هما :

أ - الفعل .

ب - العمل .

أولا : الفعل:

على المستوى الميكانيكى ، يطلق الفعل على كل ما ينقضى ، أو الحركة وقت حدوثها فى حين يكون العمل لفظا هو ما يقال على الآثار بعد انقضاء الحركة[٥٤] .

والوصف فى حال الفعل يقدم لوحة فنية ، تلعب فيها الأفعال المضارعة دور الواصف الموضح للشخصية فى حال الفعل ، وآنية اللحظة فى استمرارها إلى حين انتهاء الفعل :

« وقبل أن ترسل الشمس أول شعاع في اليوم الوليد ، كان عبد الهادى **يغوص** بقدميه العاريتين في ماء القناة الصغيرة التي تنحدر من تحت الجسر ، **ويهوى** بفأسه على قاع القناة ، ثم **يزيح** طينها بيديه **ليمهد** الطريق للماء خلال حقل الأذرة . كانت بقرته تدور في الساقية وإلى جوارها غلام صغير يدعك عينيه..

وغير بعيد منه كان فلاح آخر **يهوى** بفأسه على الأرض **ليفسح** طريقا للمياه، وكان دياب **يقطع** بيديه مروى لحقله .. وهنا وهناك في حوض الجسر تناثر الفلاحون أنصاف عراه .. القامات منحنية على الماء والأيدى **تدفع** به في حماس إلى الحقول العطشانة » (٥٥).

الأفعال المضارعة تتجاور لترسم آلية الفعل ، وتكوين الحدث ، يقول رايمون «فالحدث في الرواية يجرى في الحاضر .. والرواية تقيم في حاضر ما » (٥٦).

وهذه الألفاظ المصورة للحدث وقت وقوعه تؤدى وظيفة أخرى غير الدلالة على الحاضر ، وهي وظيفة تحفيزية أو تدفعنا للتعرف على نتيجة الفعل ، حتى على مستوى اللفظ فإن المضارع سيتحول إلى ماض ، أو أن يكون لهارد فعل بالمعنى الفيزيقي .. وحسب فنية الروائي في صياغة حدثه ، وبمقدار إجادته في استخدام عناصره الأسلوبية يجعلنا نهمس لأنفسنا : وماذا بعد ؟ حيث يكون تدخل الأسلوب هنا حاسما ليجعلنا في شوق لما سيؤول إليه الأمر ، يقول ويلك : « على من يقص القصة أن يعتني بما يحدث وليس بالنتيجة فقط » (٥٧).

إنها لحظة من اللحظات المركزية التي تظهر لنا الرواية من عمر الفلاح ، حيث تختزل الأزمنة الثلاثة . فالحال مؤسس على ماض ، وينبثق منه مستقبل نحن بصدد الكشف عنه من خلال حركة الشخصية / الفلاح . والشخصية حين تستغرقنا معها في الفعل ، فإننا حيال زمن ينسينا ما سبق ويؤهلنا للذى لم نعشه على الرغم من أن الشخصية نفسها عند استغراقها في الفعل / العمل تنسى ما حولها ، وتصبح فقط متجهة كلية إلى ما ينقضى في إطار مكان ثابت ، وعبر زمن متحرك لا نشعر بحركته إلا من خلال فعلها .. فليس مرور الزمن هو المؤثر ، ولكنه الجسد الذى يتحرك بغية الإنجاز وبغية انتاج ملامح زمن قادم تتأكد فيه الذات ، أو تصبح الذات فيه أكثر تأكيدا أمام الآخرين من قيمة الفعل الذى تنجزه تلك الذات والذى يكتسب قيمته من معناه وهدفه .

ومعنى الفعل كامن هنا فيما يتم وما نؤمل أن نراه من عمل نتيجة لهذا الفعل الدائم والمستمر باستمرار الفاعل ، ذلك الفاعل المدرك تماما أن وجوده وكيانه لا ينبنيان إلا باستمرار الفعل وديمومته ، يقول د . فيصل دراج :

« فإذا أراد الروائى أن يرسم العلاقة الحقيقة بين الإنسان ، والمجتمع وبين الإنسان، والطبيعة بشكل يظهر فيه العلاقة الديالكتيكية بين الوعى والوجود ، فإن سبيله الوحيد هو رسم الإنسان فى فعله فمن خلال الفعل والممارسة يعبر الإنسان عن جوهره وعن الشكل الحقيقى والمضمون الحقيقى لوعيه » (٥٨).

ثانيا : العمل :

العمل يقصد به الآثار الناجمة عن الفعل فإن فلاحة الأرض وتمهيدها ، والعزف على أوتار الأرض بمفرداتها ، تكون أفعالا لها نتائجها التى يراها الفلاح عيانا ونراها عبر رؤيته ، وتتجلى هذه الرؤية فيما يضيفه العمل كنتيجة وأثر على حياته الإقتصادية وعلى انفعالاته النفسية .

والروائى حيث يقدم لنا عبر سرديات روائية فلاحا ، يرى نتيجة فعله وإفادته منه يجعلنا نرى الشخصية من نقطة أكثر عمقا ، ونكشف جانبا لم نكن لنراه إلا إذا زرنا القرية ورأينا ذلك الفلاح أو نظيراً له .

« فى الطريق امتدت عيناه إلى الحقول الواسعة الرحيبة من حوله فامتلأت نفسه بالطمأنينة ، ورأى أعواد الأذرة قد شبت فابتسم وما زالت الحقول الريانة الخضراء تحمل إليه أملا حتى بلغ حقله فوجد اللوزات تتفتح عن القطن الجديد ، وكان القطن الغض يظهر من بين اللوز ، كأنما حياة بأثرها تشرق دفعة واحدة ، وفاضت نفس دياب بالفرح وأوشك أن يقفز » (٥٩).

إننا لم نشهد الفعل ولكننا نرى الآن النتيجة فنحن عبر السرد لم نكن موجودين حال زراعة القطن الذى نراه عبر رؤية دياب له لذا لم نحكم عل مدى كفاءة الجسد حين الفعل الذى تكون نتيجة تعويضا واستبدالا عن حدث لم يكتب.

والروائى حين يجعل الوصف يقوم بهذه المهمة ، يترك لنا فرصة تخيل ماحدث، والقارئ المتعمق هو الذى يدرك مقدار ما بذل من أجل أن تكون النتيجة ما نراه الآن فالسماء لاتمطر ذهبا ، ولا الأرض تثمر فضة لفلاحين كسالى .

وأحمد عودة بطل الشمندورة يقول : « أى أرض يمكن أن تجود مع الخدمة وبدون خدمة يمكن أن تتحول الأرض الخصبة السوداء إلى أرض قاحلة شاحبة ، حتى هذا الأرض الصفراء يمكن أن تخضر » (٦٠).

والوصف فى دوره التفسيرى الذى يوقف تدفق الزمن ، مقصود لتعميق المعنى والدلالة عبر خط الرؤية والتخيل ، والموتيفات الوصفية التى تندرج اخذة مكانها فى النسق السردى ، توحى دون تصريح بما يريد الروائى خالق الشخصية إضافته إلى بناء شخصيته ، أو بخلق أنماط ونماذج متعددة من الشخصيات .

قلنا من قبل إنه : « لا فلاح بلا أرض ولا أرض بلا فلاح » ، ويمكننا ههنا أن نقول لا عمل فى الأرض بلا فلاح ، ولا فلاح دون عمل فى الأرض.

فالفلاح فى اقتصادياته التى يحكمها العمل ، وعلاقته بالأرض يسعى لأن يعيش من عمل دون غيره ؛ فنشأ لديه ما يسمى بحب العمل : « يا ودا ، يا أهبل، دا الواحدا منا لو ساب الفلاحة ينتلف أمله زى السمكة لو تسيب الميه » (٦١).

وامتلك من القوة الجسمانية ما يؤهله لأن يقوم بكل عمل بدنى ، أو كما يقول هنرى عيروط : « الرجل الذى يعمل فى كل شئ » (٦٢).

لذا تنوعت جماعات العمل فى القرية التى أصبحت مجتمعا إنسانيا لا يكتفى الفرد منه بعمل الفلاحة فقط ، بل عمل إلى جانبها أعمالا متعددة يتطلبها المجتمع، وكل ما يهم الفلاح فيها أن تكون ذا عائد مجز ، أى تحقق أثر الفعل له ولأسرته ، وهى مسألة يعول عليها فى استكشاف أنماط متعددة من الفلاحين فى حركتهم الاقتصادية : « مر اليوم فى تعب لكن فى هدوء يشعر بالتهاب جلده تحت الشمس إذ قد خلع الغرارة الخيش ، يعمل عاريا مثل كثير من الأنفار ، لدغه الناموس الأسود العنيد ، آلمه ظهره عند الكدم ونبض الجرح فى رأسه ، كل هذا تعب بسيط فى مقابل الشعور أنه يكسب رزقه » (٦٣).

وقد يعمل البعض بغير الفلاحة ، وقد وردت أنماط متعددة منهم فى روايات الفلاح منها - فلاحو الجرنة الذين يسعون لكشف عن الآثار وبيعها مع ما يتكبدون من المخاطر ، ومايوقعهم تحت طائلة القانون وذلك هروبا من الفقر والحاجة ، يعلن أحدهم : « كيف يا رجالة مكتوب علينا الفجر ، رزج الراجل فى دراعه طول ما فى يدى فاس ، أنا يا رجالة محبطلش ، الرزج مايعصاش ع الراجل الشديد»[٦٤].

ومحمد أفندى شقيق دياب فى الأرض ، شخصية تقف فى المقابل لفلاحى الجرنة ففى الجرنة، يأتى البحث عن الآثار مكملا لنتاج الأرض ، وتعويضا عن فقد الكثير أما محمد أفندى فهو يدافع عن علاقته بالأرض « يخلع جلبابه النظيف وحذاءه ويقطع القنوات ليسيل الماء فى الأرض بالقدر الذى تحتاج إليه كل زراعة وكأن فى يده ميزان المياه »[٦٥].

ومحمد أبو سويلم الذى كان يعمل (شيخ خفر) قبل إقالته بجانب عمله فى الأرض . وكلها أنماط يحكمها العمل من حيث هو نتيجة لفعل يؤدى بإخلاص ، وتودى ثنائية العمل ههنا أو تعدده إلى تأييد ما ذهبنا إليه فى تعريفنا للفلاح وإلى إظهار عامل المجتمع فى ضغطه على الإنسان ، يقول والتراس تيف : «إن تعقيدات المجتمع المعاصر تفرض على معظم الأشخاص أن يقوموا بأداء عدد كبير من الأدوار المختلفة التى يتطلب بعضها مسالك قد تكون متناقضة تماما »[٦٦].

٤ - الفلاح / الأرض ⟵ العمل ⟵ الآخر :

تتنامى علاقة الفلاح بالآخرين من خلال محددات متعددة . الأرض كمكان مشكل لبيئة واحدة تضم جماعة إنسانية واحدة ، وأساس للعمل الذى يؤسس جماعة العمل ذات الصفات الجوهرية المتشابهة ، وسلوك العمل يفرض على الإنسان علاقة معينة مع من يشاركونه وظيفته .

والعلاقة تعنى فى جوهريتها وحدة المصير ، ووعى كل فرد من أفراد الجماعة بهذا المصير الواحد ، وبالتالى يؤدى ذلك إلى محاولة تجاوز ومجابهة المعوقات ، وفى الأرض يجتمع الفلاحون من أجل هدف واحد :

« وبعد صلاة العشاء بوقت طويل أطفئت الأنوار فى دوار العمدة، وفتحت القرية أبوابها التى أغلقها الليل .. ومن وراء الأبواب التى فتحت فى حذر ، تسلل الرجال فى الطريق الضيق إلى حوض الترعة .

كانوا متشابهين : كلهم يلبس السوداء ، وكل شىء من ورائهم ساكن إلا الكلاب تنبح ، وأمامهم حشرات الحقول تطلق أصواتها المختلطة فى فراغ شاسع من الظلمات ، يخفق بنسمات يدب إليها البرد لأول مرة . واقترب الرجال تحت شعاع النجوم من حقل محمد أبو سويلم ، ومن بينهم رجال كانوا منذ لحظات يشتكون المغص من حصوات فى الكلى ويعانون آلاما ممضة من التهاب البول .. ولكنهم مع ذلك مضوا فى خطوات ثابتة تتلاحق أنفاسهم والعزم فى صدورهم أكيد قوى ، أقوى من الألم وحمل كل رجل قطعة فوق ظهره وأخذ يترنح تحتها قليلا فى الظلام ، وما إن يقذفها فى الترعة حتى ينصب قامته ، وهو يشعر بمثل القوة التى يتخيلها دائما حين يسمع قصة (أبو زيد الهلالى) » [٦٧].

يوضح د. تليمه ذلك بقوله : « العمل عملية إجتماعية ، الأساس فيها علاقة البشر بعضهم ببعض فى مواجهة الطبيعة » (٦٨). مما يؤدى إلى دخول الجماعة فيما يسمى روح التنافس تلك التى تسرى بين جماعة العمل ، فيكون لها فعل السحر فى النفوس . ولا يخفى أثر الانتاج الفردى على الجماعة ، فالفرد العامل يدخل نطاق عملية التنافس مع الآخرين وهى عملية لها أثرها ودورها فى العمل والانتاج على حد سواء . مما يترتب عليه بالضرورة نجاح العمل والوصول إلى النتيجة المنشودة ، ويرى ديلبرت ميللر « أن نجاح العامل أو إخفاقه لايتوقف على أداء العمل فحسب ، بل يتوقف على كيف يقوم بدوره وسط فريق العمل »[٦٩]. ولكن روح التنافس المباح قد تؤدى إلى الوقوف فى وجه الآخر ، فتنقلب إلى روح التحدى فالتناحر على المياه فى الأرض نتج عنه التصادم بين الفلاحين ، واعتداء عبد الهادى على دياب ، فيطفو على سطح الأحداث تضاد المصالح الذى فرضته أنانية اللحظة . وإنفراط عقد الجماعة حتى : أمسى كل واحد من الواقفين كأنما الآخر يريد أن يسلبه الحياه نفسها » [٧٠].

لكنه ليس قاعدة وهو موقف واحد لم يتكرر خلال ما اعتمد عليه البحث من أعمال روائية ، هذا الموقف نفسه إنهار بعد لحظات عندما سقطت جاموسة أحدهم فى الساقية حيث انقلب الموقف إلى العكس تماما ظهر التعاون ، وتجلت روح المودة وحب الآخرين وهى روح تبدأ من الفرد تجاه الآخرين ، فعبد الهادى الذى لا يملك أرضا فى حوض الترعة يضرب مثلا رائعا للإيثار ، والمشاركة المعنوية عندما يتهدد الآخرين إنتزاع أرضهم لشق طريق يصل إلى أرض الإقطاعى محمود بك .

« فأرضه كلها فى الجسر ، ولن ينتزعوا منه هو شيئا ولكنه مع كل حزين ضيق الصدر يكاد يتزايل إلى أغوار نفسه ، وهو يعرف أنهم حين يعتدون على رجل واحد فى القرية فكأنما ضربوا القرية جميعا ولئن اعتدى رجل واحد من القرية على الحكومة لأخذت به كل القرية .. وإذا سكت هو اليوم وأرض محمد أبو سويلم تنتزع ، فسيرمونه هو غدا فى داهية بعيدة .. ومازال عبد الهادى يذكر أنه حين قطع الجسر ليروى أرضه لم يأخذوه وحده ، وإنما أخذوا معه محمد أبو سويلم .وعذبوه ، وضربوه، وأذلوه.. إن الحكومة تعودت أن تعامل القرى كأنما هم رجل واحد فهو منذ سمع بمقدم الحديد يعانى فى أعماقه كل مرارة النكبة »(٧١) .

موقف عبد الهادى يمثل سمة من سمات الفلاح الذى يدرك بخبرته الحياتية وبروح الجماعة : « تهون المصائب على الإنسان إذا اشترك فى تحملها وغيره .. ، تزيد الصحبة والمصير الواحد قوة التحمل » (٧٢) .

ولكن روح التعاون ورابطة العمل والمصير لا تتوقف عند الفرد فى موقفه من الآخرين ، بل تتعداها إلى الجماعة فى كليتها بحيث يبدو الموقف الفردى بداية طبيعية ونبتا مبدئيا للشعور الجماعى ، فليس لكل نصيبه من انتاج العمل ولكن من إرهاقه أيضا .

« التعب والإرهاق يشمل الرجال ، والنساء ، والأطفال ، ولكنهم سعداء ، ولا يخلو الجو من دف يرسل نقراته وأغنية عمل يتردد صداها بين أشجار النخيل وصيحات يرسلها عم رمضان نجار السواقى ، وهو يشد ضلوع الساقية بسيور الجلد التى نداها بالماء منذ الليل .

على الجباه آثار تعب ولكن العيون تبرق بفرحة غريب، ببهجة تدفع إلى العمل وإلى مزيد من الإرهاق » (٧٣).

فيما سبق إستشهدنا بنصوص إخبارية عن علاقة الفلاح بالآخرين ولكنه لم يحدد الآخرين ، ولم يحدد نوع العلاقة ، فقط عرفنا أنها ناتجة من معيار العمل ، وجماعيته وأثره .

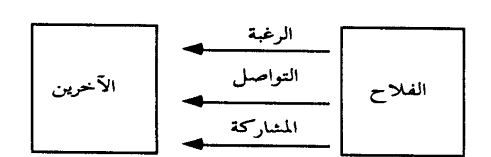
التقطنا عنصرا واحدا ولاحظناه فى حال وضعيته مع عناصر أخرى مشابهة ورأينا أثر هذه الجماعية المتفاعلة ، وكيف أن روح الفرد تذوب فى الجماعة البشرية عبر دأبها على الإستمرار .

وهذه الجماعة بإعتبار تعددها ، وتكونها من أفراد يختلفون فى النوع (مذكر ـ مؤنث) والمشارب والأهواء .

فمن حيث علاقة الفلاح بالمرأة كأنثى ، فقد عرضنا له سابقا فى موضع آخر ومن خلال منظور ينزاح قليلا عن العمل ولكنه يندرج تحت ثنائية الفلاح والأرض، وعبر هذه الثنائية أيضا تأتى علاقة الفلاح بالآخرين فى عموميتها التى تقابل خصوصية العلاقة بالمرأة .

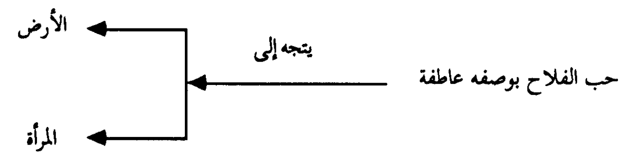
إن علاقة العمل ترصد العلاقة العامة بالرجال ، وإن كانت النساء تدخل فى نطاق هذه العلاقة ، ولكن بشكل محدود فى إطار علاقة عامة لا تصل إلى أن تكون خاصة كسابقتها . والعلاقات فى حالتيها الخاصة والعامة ولبيان نوعها ، فإنها تندرج فى ثلاثة أنواع وهى : الرغبة ، التواصل ، المشاركة » (٧٤).

وهى علاقات تحدد الشخصية فى إطار علاقتها بالشخصيات الأخرى .



أ – الرغبة :

يسميها تودرووف : (الحب) وهى علاقة تتأكد عند معظم الشخصيات إذا ما تعلقت بالمرأة وعند كل الفلاحين إذا ما تعلقت بالأرض ، أو هى عند الجميع وبدرجة واحدة ولكن قد تطغى أحد الثنائين (الأرض – المرأة) على الأخرى كما رأينا عند الحديث عن الأرض والمرأة .



فهم جميعا يحبون الأرض ، أو بشكل أدق الجميع يظهر حبه للأرض : « فعبد الهادى فى الحق يحب أرض القرية كلها : أرضه هو الذى اختلط عرقه بترابها وأرض الآخرين » (٧٥).

وحب عبد الهادى للأرض يختزل ، أو هو يخبر عن حب الآخرين لها ، أو هو ممثل لحب الآخرين ، فالتلاحم بين الأفراد فى (الأرض) يجعل عاطفة الفرد تظهر وتخبر عن عاطفة الجماعة تماما كالجزء عندما يقوم بدور الكل ، أو الجزء عندما يخبر عن كله .. والشيخ فضل فى (الشمندورة) يرفض التهجير من الأرض واستبدالها بأخرى « انشب الشيخ فضل أنامله فى التراب واشتمه وتركه يتسرب من بين أنامله وقال : « والأرض هناك ليست مثل أرضنا » (٧٦).

وكان شعوره نفس شعور الأخرين تجاه أرضهم « فإن الأرض التى عشقوها منذ الصبا وأشجار النخيل والبيوت لم تعد لهم وإن فى الحكومة من يكيد لهم فبات الواحد منهم يسير فى الطريق الذى يشق المزارع من الشاطى إلى السفوح الشرقية ، ويتنهد كما يتنهد إنسان رقد ابنه الوحيد على فراش الموت ويعد على أصابعه مايجتنيه كل عام من أرضه ، ومن كل نخله يملكها ويعقد المقارنات بينها وبين تقديرات الحكومة لأثمانها ، فيحس بالغبن ويشعر بالثورة والعجز فى نفس الوقت ، ويسرى فى كل بدنه إحساس بأنه يستغفل فتجحظ عيناه .

ويتفرس فى شريحة الأرض والنخلات من جديد ، ثم يلقى بنظرات ساهمة غاضبة فى اتجاه الشمال » [٧٧].

هذه العاطفة التى يتدخل العمل فى صياغتها تطغى على السرد الروائى حتى أن الرواية لا تقف كثيرا عند الفلاح الفرد ، فى علاقته بالأسرة فى شكلها كجماعة صغيرة ، وكبنية صغرى حيث اكتفى الفرد بالأسرة الكبيرة ، فالفلاح الذى يقضى وقته فى العمل يعود ليقضى وقته أيضا مع رفقة العمل .

« فى كل مساء يلتئم شمل هؤلاء الصحاب ، عملوا طول النهار فى الأرض حتى تشققت أيديهم ، وصاحوا وصرخوا فى الأولاد والنساء وساطوا البهائم وعميت عيونهم بالغضب العارم ، وفى المساء لبسوا الجلاليب المغسولة ، وصلوا العشاء جماعة فى المسجد الجامع وقالوا من قلوبهم (آمين) خلف الإمام ، ثم جاءوا إلى الدوار، هم الآن طيبون حكماء ينظرون إلى كد اليوم بوداعة ويتسمون .. لابد من هدأة كل مساء يحكون فيها ، ويبسطون قلوبهم كالأكف المعطاءة يدور الكلام وتتفتح الحكايا ، ففى كل صدر قلب ، وفى كل قلب همه الفريد وهو فى رحلة الحياة يرى ويسمع ويتألم أو يرضى ، وفى المساء يأتى إلى مجتمع الإخوان» [٧٨] .

ومصطبة محمد أبو سويلم التى تجمعه مع بقية الأفراد عبد الهادى – محمد أفندى وغيرهم .

وفى (السراية) الجلسة فى بيت صالح : « جلس الجميع القرفصاء وأحضرت أم صالح الشاى .. ورشفوه ببطء كأنه مشروب مقدس رنا صالح إلى أبى بكر ، ابن الشيخ شعبان والى على ابن عمه .. كان الإثنان يعملان بالفأس فى التفتيش ولمحهما صالح ضمن الشبان الذين التفوا حوله يحيونه فى المغرب .. امتلأت الأكواب الصغيرة ثلاث مرات وفى كل مرة يختلف طعم الشاى ونظام تقديمه مر ومركز كلسعة السوط على اللسان فى أول دور ثم مسكر وحلو .

والحديث أيضا له أصوله فى أثناء شرب الشاى لايتعدى تبادل التحية والموضوعات العامة .. » [٧٩] .

وفى الجنوب يأخذ السمر شكلا آخر، إذ يصور الأسرة الكبيرة فى مواجهتها الهموم بالغناء : « شئ مفجع حقا أن يقع الظلم على هؤلاء الناس ، فلا يملكون مواجهته إلا بأغنية » (٨٠).

إن سمة من أهم سمات البيئة الريفية تبدو جلية ههنا ، تلك هى سمة التماسك؛ تماما كالأسرة المتماسكة بحكم الحياة فى حدودها ، وهدفها ، ووسائلها يقول أميل دور كهايم: « المجتمع الريفى أو الجماعة المشابهة له تتسم بعلاقة تماسك ميكانيكية، حيث يتعامل أفراد المجتمع تلقائيا ويستجيبون ميكانيكيا Mechanic كما أن هناك على الطرف الاخر علاقة ذات طابع عضوى Organic تعتمد على تبادل المنفعة فى إستجاباتها وتماسكها » (٨١).

ب) التواصل :

ويقصد بها العلاقة بين شخصين ، فيما يمثل ما يسميه تودروف : (المسارة) أى تحقق تلك العلاقة من خلال ائتمان السر المتبادل بين شخصين ، وتمثل هذه العلاقة صورة المودة غير المعلنة ، فليست هناك لغة تصريح بالمودة ، ولكنها لغة توحى دون تصريح ، وتنشأ المودة من خلال ثنائية المتسارين تماما ، مثلما نراها بين عبد الهادى وعلوان فى « الأرض» :

كان الليل الهادى ، يحمل رنين صوته الجاف ، الحزين ، مختلطا برجع ساقيه تدور على الشاطىء الآخر ... وسمع من بعيد صوتا يقول فى طرب : آه .. يا حلاوتك يا عبد الهادى أى والنبى قول موال أخضر قول قول يا حبيبى أنت يا أبو قلب أخضر .

وتوقف عبد الهادى وصاح :

سلامتك يا شيخ العرب ...

ومضى من فوره على الجسر ، حتى بلغ حقل البطيخ ، الذى يحرسه علوانى ، ورأى ناراً صغيرة تتوقد ، وسمع كركرة الشاى فوق النار .

ووقف علوانى ، ومشى إلى عبد الهادى يستقبله ، وهو يصطنع اللهجة البدوية: يا مراحب يا زين الفتيان . مراحب بالجدعان .. اتفضل شاى ..

وأمسك بيده ، وسار عبد الهادى مع علوانى ، وجلسا قرب النار ... (٨٢)»

ويستمران فى مد خيوط المسارة ، التى تكشف عن معاناة كل منهما ، حتى يقطع السرد وصول رجال التفتيش على الرى.

والعلاقة التواصلية بين دولاب وصالح فى «السراية» ، فكل منهما يحمل سر الآخر ويحافظ على ما يخفيه عن العيون ، وتعبر علاقة التواصل بينهما عن درجة القرب بين شخصين عند الغروب جلس على حافة الجدول مرهقا ، ولكنّه سعيد وابتسم للدولاب الذى جلس مثله ، يزيل الطينة اللزجة عن ساقية ، إقترب منه هذا، وفك الخرق المربوطة على رأسه ينظف الجرح ، ويغسله بالماء ، ربطه بالخرقة المبللة من جديد ، فناء قلب صالح فجأة من ثقل حبه للدولاب ...(٨٣).

إن علاقة التواصل تمثل انزياحا عن العلاقة السابقة : (الرغبة / الحب) ، فالأولى قد يكون الطرف الثانى منها شخصية اعتبارية كالأرض ، كالعمل ، أو حقيقية كالمرأة ، وقد يكون فردا أو جماعة فى حين تأتى علاقة التواصل رابطة بين أشخاص حقيقيين ، ولا تسرى على أحدهم الاعتبارية وتكون ثنائية بين شخصين فقط ، ويظل لها دورها الفعال فى أنها تنجز جانبا من صورة الشخصية ، وتكشف عن مقدرتها فى إقامة علاقات متنوعة ، ومع أشخاص متنوعين تتدرج العلاقة بهم بين العامة ، والخاصة ، وتتمايز من فرد إلى آخر .

جـ) المشاركة :

وهى علاقة تظهر إيجابية الشخص ، ويرى توردروف : أنها تتحقق من خلال (المساعدة) ويرى أنها أقل حضورا وتبدو تابعا لمحور الرغبة (٨٤) .

وقد أسميناها من قبل روح التعاون ، تلك الروح التى تتجلى فيها مقدرة الشخص على إظهار إيجابيته فى المواقف الحياتية ، وهى روح تحرك الفرد نحو اتخاذ موقف تجاه ما يدركه من مواقف الحياة ، فيكون موقفه مظهراً للنقيضين الإيجابية أو السلبية ، وتتجلى هذه العلاقة فى الأرض من خلال موقف سقوط جاموسة مسعود أبو قاسم والتكاتف لإخراجها إنقاذا لصاحبها (٨٥) .

والأشخاص عندما يقومون بهذا الدور فهم فئة يسميها جريماس : العامل المساعد حيث يقومون كمشاركين لهم مكانتهم ومواقفهم داخل القصة (٨٦) .

إن تحليل العلاقات الثلاثة حسب ورودها فى الروايات ، وحضورها عبر العلاقات السائدة بين الشخصيات، يؤدى بنا إلى أن ندرك حتما مقابل هذه العلاقات ، ومايكون مقابلا لها ، على اعتبار أن النفس الإنسانية القادرة على التكيف مع فرد إيجابيا ، هى أيضا قادرة على التكيف مع غيره سلبا والعكس صحيح ، فتكون الشخصية هنا مركزا يشتق منه المقابلات المعنوية .

فالرغبة / الحب يقابلها الكراهية .

والمساره يقابلها إفشاء السر .

والمشاركة / المساعدة تقابلها الإعاقة ، أو كما يقول تودروف : يجد فعل المساعدة أخيراً ضده فى فعل الحيلولة ، دون المساعدة ومعارضتها (٨٧) .

وفى روايات الفلاح نجد حضورا للعلاقتين : الأولى والثالثة / الكراهية والإعاقة والثالثة نتيجة للأولى ومترتبة عليها .

فالإعاقة أو فعل الحيلولة دون المساعدة ، يتجسد للفلاح فى السلطة التى تشكل عقبة فى استمرارية تقدمه ، وتشكل له فعل القهر مما يترتيب عليه شعوره بالكراهية نحوها ، ونحو ما يشابهها فى إحدى أفعالها أو صفاتها (المتجبر والمتكبر) ، (المستضعف لغيره والمستهزىء بهم) .

الفلاح والسلطة / علاقة تضاد :

تشكل السلطة بأشكالها المختلفة : (مالك الأرض بالنسبة للفلاح الأجير - العمدة وأتباعه) (الحكومة وهو معنى يطلقه الفلاح على كل من يمثل سلطة حكومية قادمة من المدينة) .

أ) مالك الأرض والفلاح الأجير :

مالك الأرض شخص حاضر فى السرد ، ولكن حضوره وشخصيته يتشكلان من خلال أتباعه وزبانيته ، وقد يتمثل فى قصر عال (السراية) ذلك المكان الغامض ، الذى يشبه القصور المسحورة فى ألف ليلة وليلة :

« وصل إلى السور العالى ، ودخل ظل الأشجار السوداء ، ورفع رأسه ينظر إلى قمم الجدران ، جاء له إحساس غريب كأن عيونا تراقبه من وراء الأشجار ، وتهدده، وشعر ببرودة الظل ، وعداوة الجدران ، مرت بظهره قشعريره خاطفة .. وذكر صوت الشيخ شعبان ، وبه شيء من الحزن يقول : السراية مفتاح كل شيء ، تنهد فى ارتياح حينما دخل ضوء الشمس (٨٨) .

ولا يتوقف الأمر عند السراية رمز التفتيش وسطوته ، فرجال التفتيش فى قسوتهم جزء منه فى طغيانه :

والرجال جميعا يدركون أن المعاون حسن أفندى يكبده هذه الأشغال الشاقة عقابا له وانتقاما منه ، فكانت سياسة التفتيش معروفة له ، يلاحظون تنفيذها على صالح فى أسى وصمت . يسند إلى النفر الذى يغتاظ منه المعاون أعمالا إضافية ويتربص به حتى يغلط وتنهار أعصابه ؛ فتنهال الغرامات وأحيانا الضرب عليه ، وسأل صالح نفسه مرة والجوال بعد الخمسين يقطع ظهره ، والمعاون يتبختر ويتراقص أمامه ويهزأ به ، لماذا يقصدنى هذا وكأنه يريد قتلى ؟ وقد أدرك صالح أن وراء الوجه المتحرك المبتسم الضاحك تتوارى نفس دنيئة تريد الأذى وتحقد على (٨٩).

وتتنوع صنوف العذاب والإذلال عقابا على المطالبة بالحق ، فالجرأة من الفلاح الأجير غير مرغوبة وعمل إجرامى عند زبانية التفتيش .

صعد صالح السلالم وبقلب يخفق تقدم من المأمور ، وقال له وهو مندهش من جرأته :

«يا حضرة المأمور .. أنت حضرت جنازة وعزاء أبى .. أشكرك لكنك لم تأمر بصرف أى مبلغ لأمى الضريره .. ولم تأمر حتى الآن بإيجاد عمل لى لأعيشها .. توقف صالح إذ رأى عينى المأمور تتسعان فى ذهول وراحتى يديه ترتفعان إلى أعلى كأنه يقول فى صمت : تفضل انظر إلى فلاحينك البهائم .. أصبح لهم مطالب ووصلوا إلى حد من الجرأة والوقاحة .. لم ينتظر يونس طويلا إذ كانت أعصابه تتمنى هذا لتنفرج من الصباح فانقض على صالح الذى لم يدر ما وقع

عليه إلا وأنفه يصطدم بأرض الشرفة الخشبية بشدة . فيرن دوى أليم فى دماغه ثم ينقطع نفسه والوجع المميت يشق صدره ، بعد ما ركلته مقدمة حذاء غليظة .. شعر أن أحدا يجرجره ثم تأوة عاليا بعدما انطلقت مقدمة الجزمة مرة ثانية كالقذيفة تجرش أسفل عظمة ردفة .. واستمر هكذا راجعا منطويا ، وجهه فى التراب ، لا يقدر على التحرك ، وفى أذنيه ترن قهقهة المأمور الغاضبة (٩٠) .

علاقة التضاد القائمة بين الفلاح الأجير ، ومالك الأرض من خلال التفتيش بوصفه سلطة تتم بسبب العمل وفى نطاقه ، فحاجة الفلاح لأن يكفى نفسه ومن يعولهم ضروريات الحياة يجبره على الدخول فى تجربة التفتيش بقسوتها ، وهى إشكالية ـ من ناحية أخرى ـ تقدم دليلا حيا إخباريا عن حال من لا يملكون الأرض ، ومن لا يملكون منها ما لا يكفى لسد حاجاتهم ، فقط يملكون الجسد الذى يقدمونه قربانا على مذبح التفتيش ، وقهرا للذى يملك الأرض فيملك القوت.. وتأتى : (الحرام) ليوسف إدريس صورة مكبرة لعالم التفتيش . ذلك العالم الذى يحرك بخيوطه مجموعة من البشر ويضعهم فى منزلة دون درجة البشرية ..

ب) الفلاح والعمدة نموذج آخر لعلاقة تضاد :

العمدة ـ كممثل لسلطة أعلى يستمد منها قوته ، وفى بيئة لا يعرف أهلها من السلطة إلا التجبر والطغيان ـ يعد هو الحاكم بأمره المتحكم فى المصائر ... وهو صورة حاضرة فى معظم روايات الفلاح ـ وخاصة تلك التى تدور أحداثها فى قرية شمالية ـ حيث يمنحه الروائى مساحة كافية لإعلان حضوره وأثره الفعال .

«وقد كان دائما رجلا آخر أبيض الشعر رهيبا» (٩١) .

«يتبعه دائما خفير أو أكثر ، يمثلون حاشية تمنحه الهيبة» .

«لم يجب العمدة وتابع سيره ، وعبد العاطى الخفير يتبعه» (٩٢) .

«يستخدم سلطته فى الكيد من الفلاحين ، والافتراء عليهم ومنافق لا يخفى نفاقه» .

كانوا يفكرون بصفة خاصة ، فيما افتراه العمدة على زوجة محمد أبو سويلم!! من الممكن أن يفترى على زوجاتهم أيضا ، ربما كان يقول على زوجاتهم كلاما أفظع ! ، وكانوا كلهم يعرفون أن العمدة هو الذى أملى أسماء الرجال للمأمور وذهب بنفسه إلى المركز يقنع المأمور بالقبض عليهم ، على خلاف ما قاله لأهل القرية .

وكانوا يعرفون أن العمدة هو الذى أخذ العريضة من محمود بك ، وأوهم الناس أنها للرى ، ثم وضع الأختام بها ، مزورا على القرية انها تلتمس شق طريق زراعى.

صنع كل هذا وباع البلد .. إرضاء لمحمود بك .. والباشا .... وكانوا كلهم يتحدثون إلى بعضهم عن هذا العمدة الذى يصنع الكوارث للقرية والذى يبيع أهلها وأرضها للحكومة ، والذى يحاول أن يخضع رقاب الناس فيها [٩٣] .

ثم هو يستعين بمن يملكون قدرات خاصة ، يصطنعهم لنفسه ليكونوا بمثابة الطابور الخامس له . يعد أنفاس الفلاحين ، ويحصى حركاتهم وسكناتهم .

• ومن الحق أن العمدة استطاع أن يجيد رسم خطة الانتقام ، فاصطنع لنفسه مشعوذاً نبذته الأرض ، فغاب سنوات . ثم عاد يحمل الشرف الأخضر ، وكراهية الأرض التى خاب عليها . عاد يهذى بالأدوار والمدائح النبوية ..

واتفق شعبان مع العمدة على أن يتخذ من المواقف ما يجعله بطلا ، يكسب الثقة التى لم يكسبها من قبل أبدا .

وباسم هذه البطولة ــ الخارقة ــ استطاع أن يتحدث إلى الناس فى القرية فيصدقوه .. ويؤمنوا به .

وبدأ يختلق كلاما لا أصل له .. ليوقع الخلاف بين الذين يعانون من نفس المأساة ، ويحاربون نفس العدو .. وليتعرف على اتجاهات الناس ضد العمدة .. وعلى كل الأسرار [٩٤] .

ولكنه يستغل ذكاءه فيما يضر ، أما العمده ده عليه ملاعيب يا جدعان !! دا لو يشغل مخه دهه على الانجليز ، كان يطلعهم من البر بالسياسة ، زى ما دخلوا بالسياسة» [٩٥] .

أما فى القرية الجنوبية ، حيث الأعراف والتقاليد ، تمثل السلطة لا الأشخاص فالقانون العرفى ، هو الذى يصنع الأشخاص ، وليس الأشخاص هم الذين يصنعونه ويخضعونه لمصالحهم كما هو فى الشمال .

فى الجنوب تختلف صورة العمدة ، فهو واحد من الجماعة يرعى مصالحها وعلاقته بها علاقة الأب بالأبناء .

« قالت المرأة فى حده موجهة كلامها للعمدة :

جلت له إيه ياعمده .. أوعى يكون بيضحك عليك .. ويكون من رجاله المهندس .. فصاح العمدة فى حنان أبوى :

لا يا بت، أنا مكتّبه اسمه وعنوانه .. وأخذت عليه عهد الله إنه من مصر [٩٦]

وهو ديمقراطى يترك لمرؤوسيه أن يعبروا عن آرائهم ، «وتركهم العمده يقولون كل ما يجول فى صدورهم وهو ينظر إليهم فى اطمئنان وسرور ..» [٩٧] .

ويخاف عليهم : العمدة رجل عجوز .. بيخاف علينا كلتنا [٩٨] .

ولأن الأعراف السائدة دائمًا أقوى من الأشخاص ، فإن العمدة قد يفقد مكانته بين الجماعة حيث تنزاح السلطة إلى من يعرف قيمة الأعراف ، ويقضى بين أفراد الجماعة بما يرضى هذه الأعراف ولا يخالفها .

فالشيخ محارب رمز الأعراف ، والحق يصبح سيد الأمور رغم وجود العمدة .

قبل ظهور الشيخ محارب كان العمدة – وحده – هو سيد القرية ، وكانت (البراطيم) قبيلته هى سيدة القبائل ..فلما ظهر الشيخ محارب .. أصبحت (الكوامل) .. تنازع (البراطيم) على سيادة القرية .. بل استطاعت أن تقهرهم فى أكثر من موقف كما يؤكد عبد الله .. إذن سلام قريتنا فى يد الشيخ محارب .. إن أراد جعله يسود .. وإن لم يرد سادت مكانه النبابيت .. [٩٩] .

(جـ) الحكومة والفلاح / علاقة تضاد وقهر :

هى عند الفلاح لفظ يطلق على كل قادم من المدينة حاملا قوة وسلطة تمثلان السلطة العليا لا فرق بين :

١ ـ المأمور الذى يأتى لتقديم واجب العزاء فى موت العمدة .

كان المأمور يخطو باب المضيفة . وهو يشد بدلته العسكرية على بدنه الغليظ المتكرش ، والفلاحون ينظرون إليه فى حذر ورهبه ..

وتنقل الناس من أماكنهم ، وهبط بعض الذين كانوا على الكراسى المذهبة ، فجلسوا على الكنب ، وترك بعض الذين كانوا على الكنب أماكنهم ليجلسوا على الدكك الخشبية ، وذهب الشيخ الشناوى يجلس على دكة وسط الفلاحين .. وألقى شيخ البلد بنفسه على طرف كرسى أخضر مذهب شمال المأمور .. وشعر شيخ البلد بكبرياء وهو يجلس الى جوار المأمور ومحمود بك ...

ومضت العربة فى طريق العودة ، والصغار ، والنساء أمام الدور يهمهمون فى وجل واستغراب ...

الحكومة .. الحكومة كانت فى المعزى» (١٠٠) .

٢ ـ أو الشاويش الذى يقود الهجانة ؛ لتأديب القرية .

هبط رجال الهجانة بالكرابيج ، ومروا على الزرائب فى الحقول على الجسر ، فانهالوا ضربا على الفلاحين ، وأمروهم بالرجوع إلى الدور .. ثم نزلوا إلى القرية يسوقون أمامهم الرجال ، والأطفال ، والبهائم ، ثم أخذوا يضربون كل من يقابلهم فى طرقات القرية ، ويأمرون الناس أن يلزموا بيوتهم .. ووقف شيخ البلد يشرح للشاويش ، ولثلاثة جنود معه ، أنه نائب الحكومة فى البلد ، ولكن الكرباج هوى عليه ، وهو يزعق ، حتى اضطر آخر الأمر إلى أن يجرى من طريق الهجانة ليصل إلى بيته بجوار دوار العمدة عن طريق آخر ...

وغاب شيخ البلد فى زحام الرجال الدين جروا ، وذعرهم يختلط بالسخرية قائلين :

ضربوا نايب الحكومة يا جدع ، اجرى يا وله ، .. الحكومة ضربت نايب الحكومة [١٠١] .

٣ ـ أو الباشا صاحب العلاقة القوية بالحكومة ، والذى ينتقل بين المدينة والقرية .

وما زالوا يذكرون أن رجالاً من قرى أخرى مروا عليه فى عزبته الصغيرة وهم يركبون الحمير قائلين (دستور) دون أن ينزلوا ، فلم يقل لواحد منهم : (دستورك معك) كما فى العادة ، وانما أرسلهم إلى المركز وأقام كل واحد منهم أياما فى الحبس ، حيث شرب بول الخيل بعد أن حلقوا له نصف شاربه ، وظل يضرب ويضرب .. ثم ما برح بعد ذلك يضرب حتى قال لهم كما طلبوا منه أنه امرأة...[١٠٢] .

إن الفلاحين لا يهمهم شكل الحكومة ، ولا يتعرفون عليها أو يفرقون بين أفرادها ، ليدركوا مقدار سطوتها ، أو رغبة فى تميزها ، فهم يعرفونها بأعمالها ضدهم .

« إنهم يعرفون بتجاربهم وحدها ، أن الحكومات التى تقبل فتعتمد فى الانتخابات على رجال المركز ، وأصوات الموتى ، والغائبين ، وتفصل عمدة من قرية، وشيخ خفراء من أخرى ، وتنقل مدرسا من هنا وناظرا من هناك .. هذه الحكومات نفسها هى التى تمنح الباشا دائما كل ما يريد .. ولقد أوشكت إحدى هذه الحكومات منذ أعوام قلائل ، أن تنتزع الأرض من أيدى الفلاحين فى عشرين قرية ؛ لتنشىء طريقا يمر بعزبة الباشا القريبة من المركز ، ويصل بين المركز وطريق القاهرة ، رغم أن الجسر هو الطريق الطبيعى القديم الذى تأتى منه عربات الحكام فى أيام الانتخابات ، وحينما تقع الجرائم ، ولو أنهم أصلحوه لما نزعوا سهما واحدا من فلاح [١٠٣] .

إن ما فعلته الحكومة وما تفعله ليس خافيا على أحد منهم ، والذاكرة تحمل الكثير : «كان الفلاحون حين يتذكرون كيف بدأ الأمر بحرمانهم من الماء من أجل الباشا ، يهزون الرءوس وفى النفوس منهم تختنق الحسرات ، وقلوبهم تختنق بالوجل ، وبخوف حزين قلق من المخبأ فى الغيب [١٠٤] .

إن الحكومة فى علاقاتها بالفلاح ذات فاعلية فى مجريات حياة الفلاح ، وفى معيشته حين تتحكم فى الأرض ، والمياه ، ومن ثم الفلاح ، فهى فى نظرة الفلاح القوة المسيطرة المتحكمة .

يقول هنرى عيروط : ولما كانت مصر بلد زراعيا ، فإن جميع أفرع السلطة فيها تقريبا تنتهى أخيرا بإصدار أوامر إلى الفلاح .. إنها فى نظر الشعب القروى هى الممثلة للعناية السماوية ، التى تنظم كل شىء وترتب كل شىء ، أما الفلاح فى نظر الحكومة فهو يظل دائما القاصر الذى ينبغى أن تأمره بكل شىء ، والعاجز الذى يجب أن تنوب عنه (١٠٥) .

وتظل صورة الحكومة كسلطة متحققة فى روايات القرية الشمالية ، حاضرة عبر السرد فى الوقت الذى تمحى فيه تماما فى القرية الجنوبية ، فلا تقع على سلطة غير سلطة الأعراف ، والتقاليد التى تتمثل فى أشخاص ليسوا بالضرورة يرتدون مسوح السلطة وشاراتها .

وقد أشرنا سابقا إلى البيئة القروية بشكل عام ، وأثر اقترابها أو ابتعادها من العاصمة / القاهرة ، كمكان لسلطة الحكومة ، تلك السلطة القادرة على كل شىء ، والتى تمثل للفلاح صورة تقترب من البطولة الملحمية أو الأسطورية : « الحكومة يا ولدى ، .. الحكومة قادرة على كل شىء ..» (١٠٦) .

٥ ـ الفلاح الأرض ←العمل ← الزمن

الرواية بوصفها عملاً إنسانيًا لا تنفصل عن الزمن فى إطاراته المختلفة ، فهو عنصر له فاعليته ووضوحه ، ويقول ت . هول : الروائى لابد أن يأخذ بخناق الزمن، وكيفية تناوله له ، مؤشر جيد لسيطرته على صنعته (١٠٧) .

وقد ميز النقاد بين نوعين من الزمن :

أ) خارجى : (زمن الكاتب ـ زمن القارئ ـ الزمن التاريخى) .

والتاريخى يحدد زمن الحدث فى مرجعيته للواقع ، أى الزمن الذى يحكى فيه.

ب) داخلى : (زمن الحكاية ـ زمن الكتابة ـ زمن القراءة) (١٠٨) .

والزمن الداخلي الحكائي يستخدمه الروائي ، كمحدد ومنظم للأحداث لأنه كما تحدد سيزا قاسم : لمّا كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها ، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة ، غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر ، والماضي ، والمستقبل » (١٠٩) .

وقد يبدو الزمن هنا حيله فنية ، يجيد السارد استخدامها . حيث يصير السرد حركة داخل نطاق الزمن .

ومع التسليم بكل ما سبق فإننا نتعامل مع الزمن ههنا كمفردة معرفية يدركها الإنسان بالخبرة الحياتية ، يقول كانديدو : يستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره .. غدا أعود ، مضى عامان على ..، أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر أتذكر جيدا السنين التي قضتها ماري في المزرعة ، وهذه الإشارات مباشرة وتصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع من الحوار / الحقيقة » (١١٠) .

فتصورنا يقوم على إحساس الشخصية الروائية بالزمن حين يغدو ذاتيا مباشرا وموقفها منه في ديمومته التي لا يستطيع الانفصال عنها ، إن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي ، الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص (١١١) .

إنه زمن الشخصية الخاص الذي يكشف مظهراً من مظاهر تعاملها مع الطبيعة، أي مع الزمن بوصفه مفردة أو جزءاً من ثنائية الزمان والمكان ، ، وفي تمامه مع الزمن الكوني الفلكي الدائري المتكرر الذي يعيشه الفرد يوميا .

إن إيقاع روايات الفلاح زمنيا إيقاع فلكي ، يتجاوز وينزاح عن الساعة والنتيجة (التقويم كتعداد يومي) إلى فواصل تتصادم مع المكان والعمل ، وهي فواصل ترسم أشكالا للزمن من ناحية وتؤدي وظيفة للشخصية من جهة أخرى ، وهي :

أولا ـ زمن حقيقي وينقسم إلى :

١ ـ فصلي / موسمي .

٢ ـ يومي .

٣ ـ نهار .

٤ ـ ليـــــل .

٥ ـ صبح / ظهر / عصر / مغرب / عشاء .

١ ـ الفصل الموسمى :

تعد الفاصلة الزمنية الفصلية أولى مقاييس الزمن التى يدركها الفلاح [١١٢] .

وهى فاصلة ترتبط بمواسم الزراعة ، حيث يجىء العمل باعثا وسببا فى الإحساس بالزمن ، فالشتاء ، والربيع ، والصيف ، والخريف ، فواصل زمنية وثيقة الصلة بالزراعة يقول فلاح الحرام : « القطن يزرع فى **أواخر الشتاء** ، وما إن تولى طوبه حتى تكون بذوره قد تشققت واخترقت الأرض السمراء ، ونبتت لكل بذره جذر ، وغالبا ساق ، وحين تكبر العيدان فتغطى المساحات الواسعة السوداء بطبقة خضراء جميلة ريانه ويحل أوان الدودة ولطعها ، حينئذ يدور الجدل حول الترحيلة [١١٣] .

تدفق الصيف عن الوادى محمولا فوق رياح الخماسين ، تنفخ قيظه مع الأتربة والرمال فى موجات ودومات متتالية .. وبعدها ... مرت على القرية ، فوق الحقول قشعريرة جعلت عيدان القمح ترتعش ، وتطيب سنابلها ... وابتدأ ضم القمح تناثرت الرجال والبنات فى الحقول ، والمناجل فى أيديهم [١١٤] .

اشتغل صالح فى بذر المحصولات **الشتوية** ، يقابل الهواء بعرض صدره وكل حين وحين ، يرمى بذراعه فى حركة واسعة عظيمة ، يبسط يده ينثر الحب أمامه والنسيم الرطب ورائحة الأرض التى تقدم باطنها له مع تكرار الحركة الجميلة وإستمرارها ، كل هذا يحدث بذهنه نشوة طرب سعيدة مسكره [١١٥] .

وحل **الخريف** ، وضم الناس محصولا جيدا وجاء الموسم .. ثم رقدت الأرض تستريح وتستعد **للشتاء** [١١٦] .

« وفلاحة الأرض فى **أواخر الخريف** ورمى البذور فى جوف الأرض السمراء، مياه النيل الدسمة التى تحمل الحياه إلى الزرع وتبعث الحرارة فى كيان الحبه .

نضوج الزرع واخضراره تحت أشعة الشمس المحرقة . حقل القمح وإصفراره فى الربيع . السنابل الذهبية المفعمة حياة وزينة . أعواد القمح وهى تميل تحت اهتزاز الريح كموجات عسجدية تمضى وتروح، السوائم التى تجوس خلال الحقول وتمر مسرعة فى الأفنية والمماشى الضيقة ؛ لتقطف فى غفلة المزارعين تلك السنابل قبل نضجها .. ثم دور الحصاد ، فالمناجل ، فالبيادر ، فغرائر القمح ، فالأسواق ، فالمطاحن ، فالأفران التى يلعب فى جوفها اللهب الأحمر .. الخبازون بسواعدهم العارية . الأرغفة المصفوفة ساخنة طرية .. وأخيرا كسرة الخبز التى يقاتل الإنسان من أجلها فى الحياة ويسعى » (١١٧) .

إن الاسراع بإيقاع الزمن فى السطور الأخيرة من قبل السارد ، لا يجعل الفلاح يشعر بالزمن أو يجعل مرور الزمن على الفلاح كمروره عبر لغة السرد فى سرعتها وتعاقبها من خلال حرف العطف الذى يفيد التعقيب والسرعة . ولكنه كمساحة تمتد حتى يكفل للفلاح القيام بهذه الأعمال فى صورة مكتملة تسير متوازية مع خط الزمن الذى تنجز فيه .

٢ـ يومى تبدأ مساحته من الفجر حتى اليوم التالى:

يبدأ يومه صباحا مع طلوع الشمس ، أو قبل طلوعها . قبل أن ترسل الشمس أول شعاع فى اليوم الوليد . كان عبد الهادى يغوص بقدميه العاريتين فى ماء القناة الصغيرة ، التى تنحدر من تحت الجسر ، ويهوى بفأسه على قاع القناة وغير بعيد منه كان فلاح آخر يهوى بفأسه على الأرض ، وهنا وهناك فى حوض الجسر تناثر الفلاحون أنصاف عراه (١١٨) .

«ومحمد أبو سليم يخرج إلى حقله فى الفجر ويقعد به طول النهار ويترك وصيفه تحمل إليه غذاءه هناك ، ويعود مع أول الليل ليعتكف فى داره حتى الفجر وهكذا» (١١٩) .

والفلاح الأجير ينتهى يومه فى العمل مع غروب الشمس : « توارت الشمس ونزل الليل بغته رجع الأنفار إلى القرية فى أفواج مرحه» (١٢٠) .

وقد يمتد العمل ويطول زمنه إلى ساعات الليل ، حيث يقوم الفلاح ببعض الأعمال التى من الممكن إنجازها ليلا فعبد الهادى : يصعد إلى الجسر عندما تدور

ساقيته ليسهر عندها طول الليل يقطع الوقت بغناء المواويل الطويلة التى تروى قصصا بأسرها عن أبطال الحياة والحب ، بينما الماء يجرى فى قناة صغيرة تمر من تحت الجسر إلى حقله ، ثم تطوف بالحقل كله تاركة الماء ينساب فيها عبر فجوات شقتها الفأس (١٢١) .

أما الأيام كمسمى فإن الفلاح لا يعنيه منها إلا يوم الجمعة المرتبط بسوق الجمعه أرجوك أن تبيع الحولية فى سوق الجمعة » (١٢٢) أو بصلاة الجمعة مر أسبوع كامل على كتابة العريضة والقرية تنتظر وبعد صلاة الجمعة ... (١٢٣) .

ولا يعرف من عدد الأيام إلا ما يتصل بدوره المياه للرى .

لا يا شيخ ، .. خمسة ؛ .. خمسة أيام ، .. يا جدع ، قول كلام غير ده .. (١٢٤) .

٣ ـ نهار :

.. وهو مساحة يستغرقها العمل كما رأينا ، وفاصلة زمنية قوامها حركة العمل ولا يقضيها الفلاح فى بيته غالبا .

٤ ـ ليل :

مساحة زمنية قد يسكن فيها الفلاح ، إن لم يكن لديه عمل وخاصة صيفا .

٥ ـ صبح ـ ظهر ـ عصر ـ مغرب ـ عشاء :

وهى فواصل زمنية تعتبر أصغر وحدات الزمن عند الفلاح ، فهى مواقيت الصلاة ، وأداة معرفتها هى الشمس فى حركتها من الشروق للغروب .

ثانيا ـ الزمن المجازى :

وهو زمن لا يستخدم بمعناه الحقيقى ، بل يستخدم بصورة مجازية من خلال الألفاظ الدالة على الزمن ، ويأتى هذا عبر الحوار مقصوداً به دلالات غير ما وضعت له .

فالساعة فى الموال، والأغانى رمز للتحضر ، والمدنية :

« ياما رنت الساعة فى جيب محبوبى ..

فايته على السايغ وقال لى مالك .

إن كان على السيغه لأشيعها لك .

بس إبعدى عن لفندى وقولى .. » [١٢٥] .

والزمان كرمز للزمن فى طوله وامتداده :

« من زمان يا دار ما قعدنا .

جانا يبكى ..

وبعتنا مرسال راح يضحك .

جانا يبكى .. » [١٢٦] .

والسنة : « يا سنة منيله وزى الهباب [١٢٧] .

يا سنة سوخة» [١٢٨] .

واذا كان الزمن فى الأدب هو الزمن الإنسانى الذى يمثل الوعى بالزمن الداخل فى نسيج الحياة ، فهو فى روايات الفلاح على المستوى النصى زمن ممتد كزمن حكى مقتطع، من الزمن التاريخى أما على مستوى الشخصية ، فهو زمن دائرى ولأنه مرتبط بالعمل ، فإنه يتحرك مع حركته ، أو بمعنى آخر فإن إدراك الفلاح له مرتبط بحركة العمل ، ويتشابه فى جزئياته، فالشتاء مرتبط بعمل ما ، والصيف مرتبط بعمل وهكذا بقية الفصول ، فالأعمال تدخل فى النسيج الزمنى ، وتدور بدوراته وتتكرر بتكراره ؛ فيصبح كل منها دليلا على الآخر، فزراعة محصول معين دليل على فصل بعينه ، وحلول فصل آخر يكون دليلا على عمل ما أو زراعة محصول ما .

وكذلك على المستوى اليومى ، فكل فاصلة يومية ترتبط بحركة معينة ، وعليه فإن الفلاح يتوافق مع الزمن كقوة فاعلة ، حتى أنه يؤرخ للأحداث زمنيا بمواسم العمل وأحداثه فيحول العمل إلى أداة زمنية قادرة على الدوران فى فلك الزمن ، وأن تكون واحدة من علاماتها : «ألم تأخذ خمس أقات سكر . متى .. يوم تنزيلة الذره خلف المحراث فيسكت الرجل ويعتبر التاجر سكوته علامة الرضا ، فيؤشر بقلم الكوبيا ليقول من جديد وأخذت من الولد حامد ثلاث قطع صابون

فرنساوى يـــوم تلقيـــح الـنــخـيــل منذ خمسة شهور ، وعشرة أمتار دبلان يوم تعشير بقرتك [١٢٩] .

زينب اتولدت سنة ما بنينا الساقية .. وفاطمة فوق رأسها على طول ونجاح بينها وبين زينب سنه .. [١٣٠] .

ثم هو يتعامل معه فى صورة القدر صاحب القوة التى عليه تجاوزها والتغلب عليها : «وتتابعت خطوات الرجال فى صمت قطعته همهمة محمد أبو سويلم ـ أيوه يا دياب بس الزمن كاسر .. إيه ..» [١٣١] .

الهـوامش :

(١) فالنيل فى روايات القرية الجنوبية لا تتغير ملامحه فى الرواية عن ملامحه فى الواقع ولن يأتى روائى واقعى يجعل النيل ينبع من الشمال ويصب جنوبا ... مثلا .

(٢) **الأرض** ، ص ٢٢٨ .

(٣) د. سيد حامد النساج، **بحوث ودراسات أدبية** ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ١٣٠ .

(٤) د. عبد الفتاح عثمان ، **بناء الرواية** ، ص ٦٠ .

(٥) محمد أمين حسونة (**راوية**) مطابع جريدة الصباح ١٩٥٦ ، ص ١٩٠ وتدور أحداثها فى قرية المسالمة فى صعيد مصر حيث يصلها أحد المشعوذين الذى يستغل سذاجة أهلها وبراءة الفتاة راوية فيسلبها شرفها وينتقم منه والدها بقتله .

(٦) **سلمى الأسوانية** ، ص ٢١ .

(٧) **وهبت العاصفة** ، ص ٤٦ .

(٨) **وهبت العاصفة** ، ص ٥٤ .

(٩) **وهبت العاصفة** ، ص ٥٤ .

(١٠) **وهبت العاصفة** ، ص ١٢٩

(١١) **الفلاح** ، ص ٩٠ .

(١٢) **الفلاح** ، ص ١٤٨ .

(١٣) **الأرض** ، ص ٦٤ .

(١٤) **الشمندورة** ، ص ٢٤٨ .

(١٥) **الشمندورة** ، ص ٥٨ .

(١٦) **سلمى الأسوانية** ، ص ٩ .

(١٧ ـ ١٨) **سلمى الأسوانية** ، ص ١٠ .

(١٩) **راوية** ، ص ٥ .

(٢٠) **وهبت العاصفة** ، ص ٦٢ .

(٢١) انظر : مادة (ن ج ع) أساس البلاغة للزمخشرى ، ١٩٦٠ ، والقاموس المحيط الفيروزابادى، ومادة (ك ف ر) أساس البلاغة ، والقاموس المحيط ، ونرجح أن المياه فى

نقصانها وتحكم الإقطاعيين فيها إضطرت الفلاح لتغطية الحبوب التى يبذرها خوف الطيور وهو ما توحى به كلمة كفر التى من معانيها الغطاء والستر ، أما فلاح الجنوب فلم يعانى من نقص المياه فهو قريب من النيل يستمد منه المياه المباشرة دون تحكم ولفيضان كان يرسم جغرافية المكان إذ تخضر الأرض وتجعل المكان منتجعا جميلا .

وانظر : محمد زكى الأيوبى ، **القاموس الجغرافى الحديث**، بيروت ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٤٠١ - ٥٠١ .

(٢٢) د. جمال حمدان ، **شخصية مصر** ، ص ٦١ .

(٢٣) **الأرض** ، ص ٨٧ .

(٢٤) **الأرض** ، ص ٩٨ .

(٢٥) بيار غيرو ، **علم الدلالة** ، ترجمة : انطوان أبو زيد ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٤ م ، ص١٥ .

(٢٦) حميد لحمدانى ، **بنية النص السردى** ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٧٠ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ص ٧١ .

(٢٨) صلاح بوجاه ، الشئ بين الوظيفة والرمز، ص ٢٧ .

(٢٩) سيزا قاسم ، **بناء الرواية** ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٨٣ .

(٣٠) محمد عاطف غيث ، **القرية المتغيرة**، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٢٤ .

(٣١) د. صلاح فضل ، **نظرية البنائية فى النقد الأدبى** ، مكتبة الأنجلو ط ٢/١٩٨٠ ، ص٢٢٩ .

(٣٢) فروايات مثل : « هارب من الأيام » لثروة أباظة ، « وشراع أبيض » لعبد المنعم الصاوى، وصفت الفلاح مجردا من الأرض فوضعتنا أمام شخصية زئبقية لا يمكن الإمساك بها أو إدراكها والروايت التى نقلت الفلاح إلى المدينة جعلته غريبا فاقدا لبيئته ومجتمعه وهى روايات كثيرة منها « البيضاء » ليوسف إدريس أو (أولنا ولد) لخيرى شلبى .

(٣٣) **الأرض** ، ص ٣٩ .

(٣٤) **الأرض** ، ص ٤٩ - ٥٠، وعبد الهادى صورة واضحة لعلاقة الفلاح بالأرض تصل فى فنيتها ، إلى النموذجية .

(٣٥) د. حلمى بدير ، **الاتجاه الواقعى فى الرواية** ، ص ٢٧٥ .

(٣٦) **الأرض** ، ص ٨٢ .

(٣٧) **السراية** ، ص ٢٥٧ .

(٣٨) انظر سيمنتو موسكافى ، **الحضارات السامية القديمة** ، ترجمة : د. يعقوب بكر ، دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ص ٧٥ .

(٣٩) راوية ، ص ٤٨ .

(٤٠) **السراية** ، ص ١٣ .

(٤١) **الأرض** ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٤٢) **الشمندورة** ، ص ٨٠ .

(٤٣) **الأرض** ، ص ٣٩١ ، ٣٩٢ .

(٤٤) **أيام الإنسان السبعة** ، ص ١١ .

(٤٥) **الشمندورة** ، ص ٥٢ .

(٤٦) **الأرض** ، ص ٥٠ .

وعلامات الحب تجعل المحب يتواصل مع العالم « فالحب وسيلة تضئ لنا ظلام العالم » نيقولاى برديائيف ، **العزلة والمجتمع** ، ترجمة : فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة، ١٩٨٢ ، ص ١٧٧ .

(٤٧) **الأرض** ، ص ٥١ .

(٤٨) **الأرض** ، ص ٣٠٤ .

(٤٩) **الأرض** ، ص ٦٣ .

(٥٠) **الأرض** ، ص ١١٨ .

(٥١) د . عبد المنعم تليمة ، **مقدمة فى نظرية الأدب** ، ص ٣ .

(٥٢) السابق ، ص ٣ .

(٥٣) د . حبيب الشارونى ، **فكرة الجسم** ، ص ٢٤١ .

(٥٤) انظر : المقابسات لأبى حيان التوحيدى ، المقابسة رقم ٧٤ .

(٥٥) **الأرض** ، ص ١٦١ والتشديد من عند الباحث .

(٥٦) ميشيل رايمون ، **طرائق تحليل السرد** ، ترجمة : حسن بحراوى ، الرباط ١٩٩٢ ، ص١٧٨ .

(٥٧) رينيه ويلك وأوستن وارين ، **نظرية الأدب** ، ص ٢٨٠ .

(٥٨) د . فيصل دراج ، **دلالات العلاقة الروائية** ، قبرص ، مؤسسة عيبال ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص٧١ .

(٥٩) **الأرض** ، ص ٥٢٩ .

(٦٠) **الشمندورة** ، ص ٢٧١ .

(٦١) **قلوب خالية** ، ص ١٥٢ .

(٦٢) هنرى عيروط ، **الفلاحون** ، ص ٥٤ .

(٦٣) **السراية** ، ص ١٩٣ .

(٦٣) فتحي غانم ، **الجبل** ، روايات الهلال ، ١٩٦٥ ، ص ٤٧ .

والرواية تدور أحداثها بقرية الجرنة فى صعيد مصر على لسان أحد محققى وزارة المعارف الذى يكشف عن عالم القرية من خلال وعى المثقف الزائر، وهى تشبه تجربة الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف .

(٦٤) الأرض ، ص ١٤٧ .

(٦٥) والتراس نيف ، **العمل سلوك الإنسان** ، ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

(٦٦) **الأرض** ، ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

(٦٧) د . عبد المنعم تليمة، **مقدمة فى نظرية الأدب**، ص ٣ .

(٦٨) انظر : **العمل وسلوك الإنسان** ، ص ١٦٥ .

(٦٩) **الأرض** ، ص ١٦٧ .

(٧٠) **الأرض** ، ص ٣١٣ .

(٧١) **السراية** ، ص ٢٠٠ .

(٧٢) **الشمندورة** ، ص ١٩١ .

(٧٣) انظر: تودروف، **مقولات السرد الأدبى** ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد وصفى ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ، ص ٤٨ .

(٧٤) **الشمندورة** ، ص ٣٦٥ .

(٧٥) **الأرض** ، ص ٣١٤ .

(٧٦) الشمندورة ، ص ٢٨٢ .

(٧٧) الشمندورة ، ص ٣٦٥ .

(٧٨) **أيام الإنسان السبعة** ، ص ١٠ ، ١١ .

(٧٩) **السراية** ، ص ٥٨ .

(٨٠) **الجبل** ، ص ٩٤ .

(٨١) انظر : د . على فؤاد أحمد ، **علم الاجتماع الريفى** ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٠ ، ص٣١ .

(٨٢) **الأرض** ، ص ٥١ وما بعدها حتى نهاية المشهد .

(٨٣) **السراية** ، ص ١٩٣ .

(٨٤) تودروف ، **مقولات السرد الأدبى** ، ص٤٩ .

(٨٥) انظر : **الأرض**، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(٨٦) انظر : محمد عزام ، **الأسلوبية دمشق** ، ١٩٨٩ ، ص٢٠٧ وما بعدها .

(٨٧) تودروف ، المرجع السابق ، ص٥٠ .

(٨٨) **السراية** ، ص٣٥ - ٣٥ .

(٨٩) **السراية** ، ص١١٥ .

(٩٠) **السراية** ، ص٣٦ .

(٩١) **الأرض** ، ص٣٢١ .

(٩٢) **الأرض** ، ص٢٤٣ .

(٩٣) **الأرض** ، ص٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٩٤) **الأرض** ، ص٣٠١ .

(٩٥) **الأرض** ، ص٢٩٣ .

(٩٦) **الجبل** ، ص٦١ .

(٩٧) **الجبل** ، ص٦١ .

(٩٨) **الجبل** ، ص٩٠ .

(٩٩) **سلمى الأسوانية** ، ص١١٤ .

(١٠٠) **الأرض** ، ص٣٢٦ - ٣٣٠ .

(١٠١) **الأرض** ، ص٣١٦ - ٣١٧ .

(١٠٢) **الأرض** ، ص٨٩ .

(١٠٣) **الأرض** ، ص٨٨ .

(١٠٤) **الأرض** ، ص ٨٩ .

(١٠٥) هنرى عيروط ، **الفلاحون** ، ص٣٥ .

(١٠٦) الشمندورة ، ص٤٨٢ .

(١٠٧) ادوارد ت . هول ، **رقصة الحياة** ، البعد الآخر للزمن ترجمة : نظمى لوقا، دار كتابى ، د. ت ، ص١٨٢ .

(١٠٨) انظر :

(أ) عبد العالى بو طيب ، اشكالية الزمن فى النص السردى ، **فصول** مج ١٢ عدد٢ ، ص ١٢٩.

(ب) ميشال بوتور ، **بحوث فى الرواية** ، ص٩٦ ومابعدها .

(جـ) سيزا قاسم ، بناء الرواية، ص٢٦ وما بعدها .

(١٠٩) سيزا قاسم ،**نباء الرواية** ، ص٢٩ .

(١١٠) كانديدو جابيجو ، **الفضاء الزمن** ، ترجمة : محمد العطار ، فصول مج١٢ ع ٢ ، ص٦٦ .

(١١١) سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص٤٥ .

(١١٢) لقد بدأ التقويم المصرى وهو أول تقويم وضع فى العالم وعلى أساسه بنى التقويم اليوليانى ثم التقويم الجرجوارى الذى تتبعه الآن معظم الدول .

بدأ هذا التقويم مرتبطاً بالعمل والزراعة والنيل فقدماء المصريون قسموا السنة إلى ثلاثة فصول يحتوى كل فصل على أربعة أشهر ويشتق اسم كل فصل من الزراعة وحركة النيل.

الأول : فصل الفيضان ويبدأ من اليوم الأول فى كل عام وهو بالمصرية إخت Ekhet .

والثانى : برت Pret أى الخروج إشارة إلى خروج النباتات من الأرض بعد الفيضان .

والثالث : شمو Shmiw أى ندرة الماء أو الجفاف .

انظر : محمد محمد فياض ، **التقاويم** ،مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨ ، ص١٧ .

(١١٣) **الحرام** ، ص٢٠ .

(١١٤) **السراية** ، ص١٢١ ، ١٢٢ .

(١١٥) **السراية** ، ص٢٤٧ .

(١١٦) **الشمندورة** ، ص ٣٤٩ .

(١١٧) **راويه** ، ص١١٧ .

(١١٨) **الأرض** ، ص ١٦١ .

(١١٩) **الأرض** ، ص٢٧٢ .

(١٢٠) **السراية** ، ص١٤٤ .

(١٢١) **الأرض** ، ص٤٤ .

(١٢٢) **السراية** ، ص١٨١ .

(١٢٣) **الأرض** ، ص٧٩ .

(١٢٤) **الأرض** ، ص٦٠ .

(١٢٥) **قلوب خالية** ، ص٢٠٩ .

(١٢٦) **السراية** ، ص١٢٤ .

(١٢٧) **الأرض** ، ص٥٣ .

(١٢٨) **قلوب خالية** ، ص٧٣ .

(١٢٩) **الشمندوره** ، ص٦٧ .

(١٣٠) **الأرض** ، ص١٩٤ .

(١٣١) **الأرض** ، ص٢٨٥ .

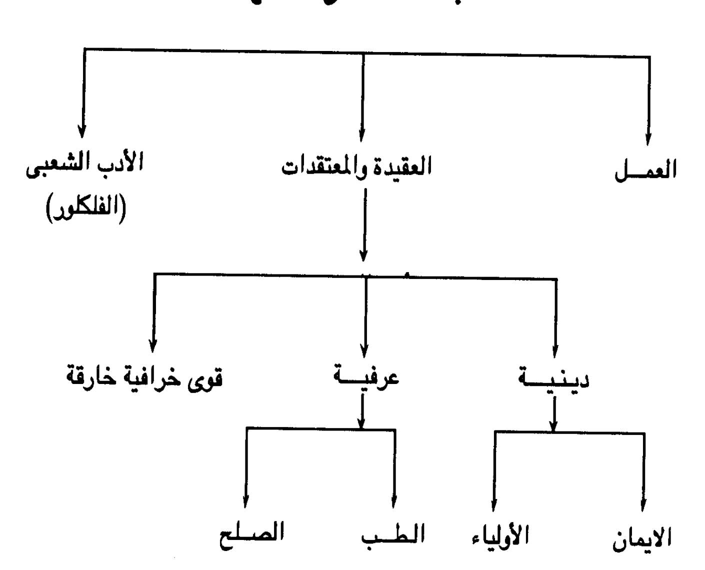
٦ ـ الفلاح / الأرض ⟵ العمل ⟵ الثقافة

ترتبط ثقافة مجتمع ما فى أصولها وأحوالها بالعمل . وتتجسد فى أبرز صورها من خلاله ، يقول د . تليمة : إن العمل هو النشاط البشرى الذى يحول موارد الطبيعة إلى ثروة ، وتتحول من خلاله العلاقات إلى ثقافة .. إن الثقافة ذات طبيعة إجتماعية لأنها راجعة إلى العمل كعملية إجتماعية، فهو مصدرها ومفسرها [١].

واستقراء تعريفات الثقافة ومكوناتها ، يؤدى بنا إلى النتيجة نفسها [٢] .

والرواية تميل عند تصوير الفلاح إلى تشكيل البناء الثقافى كله على الصورة التالية :

البناء الثقافى للفلاح



أولا : العمل :

ليس العمل فى أى مجتمع حركة تؤدى بطريقة اعتباطية ولكنه يأتى فى صورة منظمة يضع لها المجتمع نظامها العرفى إن لم يكن لها نظامها الرسمى ، وحتى هذا النظام الرسمى الذى يوضع من قبل الحكومات والمؤسسات ، يصبح شكلا متعارفا عليه .. إذن فالعمل يحتاج الى ثقافة منتظمة ، وإلى أعراف هى جزء من ثقافة المجتمع العامل .

وفى هذا السياق يأتى عمل الفلاح منظما من قبل جماعة القرية فالتعامل مع الأرض لا يحسنه إلا من كان لديهم خبرة فى هذا المجال ، وزراعة أى نبات أو محصول تحتاج إلى معرفة سابقة بمواعيد الزراعة والغرس . وقد رأينا علاقة الفلاح بالزمن وإدراكه له فى صور مختلفة مرتبطة بالعمل ـ وكذلك المكان الصالح والمنتظم لرعاية النبات .

فكلها أنشطة ينظمها مجتمع العمل ، ويمكننا أن نسميها ثقافة العمل ، «والثقافة الخاصة للعمل شأنها شأن أى ثقافة فرعية أخرى لها عادتها وتقاليدها الخاصة» (٣) .

وتتولد عن ثقافة العمل هذه ثقافة المجتمع القروى فى شتى صورها فالأرض هى أولى مفردات المعرفة المكتسبة عند الفلاح ، وعبد الهادى اكتسب من خلال الأرض معرفته التراكمية الموازية لعمره الزمنى ونموه العقلى .. فهو تجاه الأرض :

يعرفها جيداً ، يعرف وجهها وقنواتها وكل مسلك فيها .. حمل الفأس الصغير عليها وهو طفل .. إنها نفس المنقرة التى حملها أبوه عندما كان طفلا، حتى إذا كبر عبد الهادى ومات أبوه كبرت الفأس معه .. إنه ليعرف قصة هذه الأرض كلها منذ كان يدق الوتد للجاموسة وهو فى الثامنة من عمره لترعى البرسيم بحساب .. إنه مازال يذكر قصة هذه الأرض ولن ينساها أبدا وسيحفظها عنه ولده من بعده .. لقد أدرك أنها تنبت الذره ، والبرسيم ، والقطن مع أول الأشياء التى أدركها فى الحياة وزرعها أبوه حديقة ثم قلعها بعد سنوات وزرع فيها هو القلقاس فرمت له الكثير ... وزرع فيها القصب ... فرمت له الكثير .. وزرع فيها الحلبة والفول فلم تخيبه أبدا ورفعت رأسه على الدوام (٤) .

عبد الهادى ههنا شأنه شأن كل فلاح : حين يزرع ، ويرعى البذور ، ويتعهد الثمار يفض أسرار الأرض ويكشف عن حقيقتها (٥) .

والعمل يحتاج للآلات ، والأدوات التى تختص ببيئة العمل ، ولكل منها عمل خاص وكلها تمثل شكلا من أشكال ثقافة العمل وتعد من مكونات هذه الثقافة : (فالفأس ـ المحراث ـ الساقية ـ الشرشرة ـ المنقرة وعشرات الأسماء غيرها) تختص بعمل الفلاح وتدل دلالة قاطعة على ثقافته .

فهذه الأدوات وإن كانت بسيطة التركيب أحيانا فإنها تحتاج إلى معرفة مسبقة للتعامل معها ، وهى معرفة يعد العمل دافعها الأول حيث تتطلب هذه الأدوات وعيا وفهما كاملين لها ولخصائصها ، بل ومنح الأدوات مهام وخصائص تجعلها قادرة على أن تؤدى ما يريد منها (٦) إضافة إلى ذلك اللغة الخاصة بالعمل وهى لغة اصطلاحية من صنع الجماعة التى تتعارف عليها يقول والتراس نيف : تتطلب كثير من المهن من أفرادها أن يكتسبوا مفردات خاصة وأساليب معينة فى الحديث (٧) .

والعمل يظهر مقدرة الجماعة على التنظيم ، ويهيؤها لتنظيم العمل الذى يصنع قانونا خاصا لجماعة العمل . فالفلاحون فى (راوية) :

« كانوا قد قسموا أنفسهم إلى ثلاثة جموع ، أكب الجمع الأول على العمل تلتمع فى أيدى أفرادها المناجل وقد انثنوا على عيدان القمح وأمسكوا بالسيقان فى يسراهم برفق ، حتى لا تنكسر ثم يبترونها والمناجل المقوسة فى يمينهم ويميلونها أكداسا على الأرض ويلقى كل منهم بما حصده وراء ظهره ثم تجىء الفرقة الثانية ، وهى مؤلفة من فتيات وجناتهن مزدهرة ووجوههن تفيض بماء الحياء ، فيجمعن هذه العيدان ويضم منها إلى الحزم الأخرى حتى إذا ما تألفت من هذه الحزم كومة فى ارتفاع قامة الإنسان ، أقبلت الفرقة الثالثة وقوامها بعض الرجال الأشداء لتحمل هذه الحزم على ظهور الإبل إلى البيدر الواقع عند الطرف الشرقى من الحقل لدرسه وتذريته» (٨) .

والعمل بعد أن يمنح الفرد والجماعة التراث والثروة المعرفية ، التى تجعله صالحا لممارسته؛ يجعل الإنسان قادرا على أن يظهر قدراته وتميزه وأن تنمو طاقته

الإبداعية فى مجاله، فالفلاح فى الأرض يتميز بأن ذرته : أول ذرة خضراء تظهر فى صفرة الشراقى الواسعة من حوض الجسر[٩] .

لابد من مجهود وقدرة مبدعة، جعلت عبد الهادى صاحب أول زراعة مبكرة.

يقول الراوى فى سلمى الأسوانية مظهرا براعة حسب الله : كنت فى حقل حسب الله أتفرج على (زروب) الملوخية الشتوية ، التى برعت جزيرتها فى استنباتها فى غير أوانها [١٠] .ولا شك فى أن مهارة عالية تحتاجها الزراعة فى غير أوانها .

ثم يأتى العمل كمحرك ، أو مفجر لإظهار الجانب الفلكورى الذى ينم عن ثقافة الفلاح : واندفعن إلى الحقل يلتقطن من على الأعواد الخضراء ، كل حملها ويضعنه فى الصدور فصا على فص ، وصنع الأولاد نفس الشىء .. وانطلق صوت إحداهن بالغناء :

عـــلايـــــة .. علايـــة

فايت على درانا سلم ولا اتكلم

عـــلايـــــة ..[١١]

ثانيا : العقيدة والمعتقدات

تتعدد القوى الروحية والعقائدية عند الإنسان فهى تتجاور ، وتتضام ويزيح بعضها البعض وتتبدل عبر التاريخ ، والإنسان الفرد قد يؤمن بأفكار مختلفة تمثل عقيدته الفطرية ، وتقدم دلالة واضحة على اتساع النفس الإنسانية ، واستيعابها لتلك الأفكار على تعددها من ناحية وعلى أن الإنسان لا غنى له عن العقيدة من ناحية أخرى، فالإنسان عبر تاريخه على الأرض ، وعندما لم يتوصل إلى الإله الخالق اخترع الالهة وخلع عليها صفات القدسية والعظيمة ؛ فعبر عن احتياجاته للدين ويرى بريستد : « إنه لا توجد قوة أثرت فى حياة الإنسان القديم مثل قوة الدين ، لأن تأثيرها يشاهد واضحا فى كل نواحى نشاطه ، ولم يكن أثر هذه القوة

فى أقدم مراحله الأولى إلا محاولة بسيطة ساذجة يتعرف بها الإنسان ما حوله فى العالم ، ويخضعه بما فيه الآلهة لسيطرته» (١٢) .

ولأن كل الأسباب تحملنا على استمرار الحال منذ القدم استمرارا تابعاً لعوامل التطور والإرتقاء ، فإن هذه القوة ما تزال مسيطرة وليس هذا مستبعداً ، وقد عرف بعض الفلاسفة الإنسان بأنه حيوان متدين فى موازاة تعريف أرسطو الإنسان بأنه حيوان ناطق، فالحس الدينى فطرة أساسية فى تكوين العقل الإنسانى.

والفلاح تتعدد معتقداته التى تتدرج من المعقول المقدس الذى لا يحده زمان أو مكان وجاء به الأنبياء والرسل (الدين) ومرورا بالمنطقى المتوارث عبر الأجيال ويخترق الزمن محدودا بالمكان (الأعراف والعادات والتقاليد) إلى الخرافى الذى يرتبط بمكان وزمان ويصل إلى أنه يوصف بغير المنطقية (الجان . الأرواح) .

الديــن

تتسع العقيدة الدينية عند الفلاح لتشمل إلى جانب إيمانه بالله اعتقاده فى الأولياء الصالحين الذين يعتبرهم وسيلة وواسطة للوصول إلى رحمة الله ونعمه . إذن فالايمان بقوى هؤلاء الأولياء ، لـيـس ايـمـانـاً مـطـلـقـاً فهـم على شدة الاعتقاد لا ينفصلون عن عقيدة الدين ولا يعدون أن يكونوا مظهرا من مظار التدين ، أو هامشا للإيمان بالله لا يطغى على حقيقة الإيمان عند الفلاح.

فهو يؤدى الفرائض الدالة على إيمانه بالله الخالق ، وهو يعرف الله ويدرك أفعال الذات الإلهية ، وقدرها الأعظم ، وأن هذه الذات العليا تتصف بصفات الكمال التى تحفظ لها قدسيتها التى لا يدانيها غيرها ؛ فالله هو العدل السلام يقول رشدى صالح : «يؤمن الفلاحون بأن الشر والظلم لا يضافان إلى الله . بل يضافان إلى الإنسان لأنه هو خالق أفعاله ومنشيء تصرفاته» (١٣) يأتى موقف الفلاحين من الشيخ الشناوى موضحًا ذلك فهم لا يعتقدون بما يردده من أن الله منع عنهم الماء لأنهم لا يصلون .

«وتململ رجل فى آخر الجامع ووقف قائلاً :

ده كلام إيه ده يا سيدنا ؟ بقى يعنى هو ربنا حا ينزل

النطرة فى الصيف علشان خاطرك ؟ ، وهو ربنـــــا
يعنى كان هو اللى حايش الميه ؟ ، هو خلاص ما فيش
حـد فسدان غير بلدنا .. [١٤]

إن الصراع الفكرى بين رجل الدين والفلاحين يكشف عن قوة ما يؤمن به الفلاحون .. ففى مجتمع يؤمن بقوة الدين يمنح هذا المجتمع لرجل الدين القوة اللازمة لأن تكون أفكار الدين أعلى صوتا . وإذا ما وضعنا فى الاعتبار مقدار التعليم الذى يتحدث من خلاله الفلاحون وجدنا أن الفكرة السائدة ، والتى تبدو عند جميع الفلاحين أقوى من السلطة الدينية عند الشيخ الشناوى .. وأنه يترك جوهر الدين إلى قضايا تبدو بعيدة عن كلية الدين ، فليس الدين فقط أداء العبادات ، فالعمل عبادة أيضا .

قد يبدو أن الشيخ الشناوى لم ينجح فى استخدام الوسيلة التى تظهر خوف الفلاح من الله ما أفقدنا الشعور بأن الفلاح يخاف الله وليس معنى هذا تمرد الفلاح دينيا .

فهو يخاف الله وعقابه

« يكتسب وجهه صفرة خوف يعرفها عبد العزيز فى وجه على خليل حينما يجلس إلى الواعظ ذلك العملاق الهائل الذى يقف وسط جمع الفلاحين ، يصرخ بأعلى صوته ويقول أشياء مرعبة عن نار الجحيم ، وعن الكاذبين والسارقين والزانين ... صفرة وجه على خليل وهو يتكلم تخيف عبد العزيز»[١٥] .

ويؤمن بالثواب والعقاب والجنة والنار

الموت أبو سنة ... عزرائين .. يشك الواحد فى قفاه وياخده يتحاسب مع الملكين فى التربة وتلعبوا العفاريت الكورة ، والدقماق وميرجعش يروح الجنة أو النار فى الجنة ، يأكل خوخ ، ورطب ، ويشرب فى عسل ؛ ولبن يقعد تحت الشجر طول النهار ، لا شغلة ولا مشغلة ، راحة على طول . كده على طول ، لا بهايم ولا

حرت ولا شقا .. والصجر بيجي ويمشي لحده ، وهو قاعد مع الشيوخ والناس المكشوف عنه الحجاب ، واللى لهم كرامات يشرب فى عسل ولبن ، وياكل فى تين ! .. وفى النار يروح الناس اللى سرقوا والكدابين والكفار ، واللى ما بيوفوش الندور اللى عليهم للست عيشة والشيوخ .. وتفضل النار تأكل فى جتتهم والسحالى تبخ عليهم الميه ، وهمه عريانين حنكهم مفتوح وعمالين يعيطوا ويلطموا ويشيلوا النيلة والزهرة على روسهم ، ومحدش يسأل فيهم(١٦).

الفلاح يرى الجنة فى صورة يطمح إليها ، عقله الباطن يرى فيها مخلصا من العذاب الدنيوى وشقائه فى حياة جافة يحياها فى الدنيا ، وتبدو براءة رؤيته للجنة تلك البراءة التى تصل إلى حد السذاجة ، ولكنّها لا تعجز عن كشف ما تدل عليه من الجانب الدينى ..

ثم هو يتمثل البعث والصراط

أجاب عبد الظاهر بهدوء شديد وكأنه يتحدث عن أشياء عادية معروفة .. مقررة :

يروح ع القيامة كل العبيد .. البنى آدم يقف ع الصراط الطويل حاجة كدة كنزه .. أضيق م الخيط .. حاجة كدة زى الدوبارة نقف عليها عريانيين ملط زلط .. مفيش حاجة على رأسنا وف ايد كل واحد كتاب .. مصحف .. صندوق، فيه الحاجات اللى عملها . كل حاجة : النميمة .. الشتيمة .. الكدب .. ضرب القطط والبقر والسحالى . حدف الطوب .. وسرقة البلح والبنادق اللى زى بتاع نوح.. والاحاجات الوحشة مع النسا والسحر ، وهرس النمل بالرجلين ، وشتيمة الميتين، وحدف الملايكه بالطوب .. والنجاسة .. وسم البهايم .. والحرايق وكل حاجة .. مفيش حاجة مش فى الصندوق ! (١٧) .

ويستشهد بمعانى القرآن الكريم

« وصمت قليلا ربما يرجع جاموسته عن اللكاعة .. وأكمل : والإدين تتكلم .. والشعر .. والسنان .. والدراع يعيط ويقول : يا ريتنى ما ضربت .. والحنك يقول : يا ريتنى ما أكلت ! .. والعينين فى الدماغ من فوق تقول :

ياريتنى ما شفت ! والرجلين تصرخ وتقول : ياريتنى ما رحت ومشيت .. وخطيت عند الوحش » [١٨] .

ويعتمد على الله ويتوكل عليه

«استدار ومشى وهو يقول :

كل شيء بيد الله .. ما تتعبش تفسك ..أدينى هنا .. وربنا المعين[١٩].

الحوار المعتمد عليه ههنا ليس مجرد فعل صوتى ، أو اكمال لدائرة بين شخصين أو أكثر . فهو يقوم بدور الكاشف عن أعماق المتحدث وناطق لا يرى فى حال الصمت ، ومفجر ما فى القلب والجوهر .

والفلاح يسعى كشخص يؤمن بالله لأن يصل إلى مرتبة رضا الله عنه ، فيتخذ لذلك الوسيلة التى تتمثل فى : أداء الفرائض والحرص عليها ، واتخاذ الأولياء الصالحين وشد الرحال إلى مقاومتهم :

القوى المنطقية المتوارثة (الأولياء والصالحون)

يرى أحمد رشدى صالح انه : ليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبى يؤدى إلى الاعتراف للأولياء بسلطان فعلى خارق لا يدانيه سلطان[٢٠] .

وليس من المستغرب أن يكون لكل قرية ولى من الأولياء وحضور الأولياء وأصحاب المقامات واضح فى السرد بحضور الفلاح نفسه ، والقرية إن لم يكن فيها مقام لولى يلجأ إليه الفلاحون ، فيما يخص دنياهم فإنها تتلمس هذا فى قرية أخرى أو فى المدينة .

ويشكل وجود مقام الولى فى القرية معلما له أهميته فى منح المكان الطابع المقدس وإقترانه بالعظمة والتبجيل ، حيث يصبح المكان قبلة أنظار أهالى القرى الأخرى التى تفتقر لهذه المكانة ، مكانة وجود الولى . ويلعب دوره فى تشكيل المكان كمحدد لا يضل قاصده أو ما يجاوره ، ووصف المكان يظهر مكان المقام المتميز : وأشار إلى مداخل البلد حيث البيوت المبيضة العالية .. بيوت عائلة التراكوة بقبابها ومأذنها وأجرانها . وحيث الطريق يتعرج حتى يصب فى الوسعاية التى يفتح دربهم عليها وهناك يوجد ضريح الست عيشة [٢١] .

ويلعب الضريح فى حياة الفلاح مجموعة من الأدوار المؤثرة فصاحب الضريح هو :

١ ـ **القاضى العادل المنتقم للمظلوم**، ويأخذ الضريح صورة المحكمة ويحل محلها : حيث يحتكم المتخاصمون : «مدعون ومدعى عليهم إلى المحكمة للفصل بينهم ، فعند سرقة بندقية نوح وإتهامه لأربعة هم (حميده ، جبريل ، إبراهيم ، عم مجاور) : امتطى كل منهم ركوبته فى استسلام ليرحل إلى ضريح الشيخ أبو العصى» (٢٢) .

وجميع من فى القرية يعرف النتيجة ! «وانتفض عيد كالملسوع !

من عند الشيخ أبو العصى .

أيوه .

يعنى جبريل ، وحميده ، وابراهيم ، وعم مجاور .. مش هيرجعوا !

اللى سرق .

هى لعبة. دا انى شفته .. زمان الشيخ أبو العصى ! دا عنده يد ملهاش أرار .. مليانه جن وناس من تحت الأرض واللى عمل العملة ، ما يطلعش أبدا م البير.

يخلص تحت .. ينتهى .. واللا يمكن يتحرق بالجاز!» (٢٣) .

٢ – **صاحب الكرامات** الذى يرحل إليه مريدوه عند المناسبات الخاصة (زواج – طهور، قص شعر الولد لأول مرة) تيمنا به وطلبا لبركاته : هذا الشيخ الذى أقيم له مقام مرتفع على قمة جبل عالية . فى الدر يتبرك به الناس من كل قرية . يذبحون له القرابين عند الطهور أو الزواج أو يوفون بنذر قطعوه على أنفسهم، ويعودون والرضا يشع من عيونهم ...

كان وليا مقربا إلى الله يعبر النيل .... (٢٤) .

وفى **أيام الإنسان السبعة** تتحول رحلة المريدين لمقام السيد البدوى إلى رحلة كونية ، والأيام السبعة إلى اختزال للعمر بكل تفاصيله ، وأيامه وفصول الرواية السبعة (الحضرة ـ الخبيز ـ السفر ـ الخدمة ـ الليلة الكبيرة ـ الوداع ـ الطريق) ،

تأتى فى منظومة للترتيب والعدد دلالة خاصة فيها فالليلة الكبيرة هى واسطة العقد بين ما سبقها وما تلاها .

ففى **الفصل الأول** : نلمح الإيماء بالشوق لزيارة السيد البدوى ، وما الحضرة إلا صورة مصغرة يستعيض بها المريدون عن شوقهم إلى المقام العالى ، وتكون سببا للصبر حتى الموعد .

« يا عم الحاج ، ... أذن الله بموعد السلطان ، وخبط إصبعه على موضع الخبر من الصفحة . إقرأ لى .. إقرأ لى .. كتابة الجورنال بتزغلل عينى . (تقرر أن يكون الليلة الكبيرة ...) .

وبعد أن فرغ أخذ الحاج كريم الجريدة وقربها من عينه ، ثم أبعدها عنه لآخر ذراعه ، وقرأ لنفسه محركا شفتيه ، ثم ركن الجورنال بجانبه وصفق بيديه بعزم :

شئت ولبينا .. يا سلطان ، .

ثم ترنم مسرورا .

يا راحلين ، ليمه باياد.

شوقتم يوم الرحيل فؤادى .

هكذا ينادى السيد البدوى أولاده [٢٥] .

وفى **فصل الخبيز** : يبدأ الاستعداد بشكل فعلى حيث إعداد الزوادة التى يختلف دائما الحاج كريم بشأنها مع زوجته، فهى ترى أنه قد آن الآوان ، لأن يكف الحاج كريم عن بعشرة رزق أولاده على الموالد والضيوف ، وأنه يكفيه أن يملأ سلالا يحملها فى يده إلى طنطا مثل الباقين ، وأن هاتين الصحارتين الكبيرتين ستظلان تنزحان من الدار حتى تصبح وليس فيها لقمة لطفل .... أما هو فإنه يبتسم ويهز رأسه مطمئنا أن له ثقة غير محدودة فى الآت : الكف التى تبذل لا تنضب أبدا والدار التى يأكل فيها الضيفان لا تخرب أبدا [٢٦] .

وفى فصل السفر : تبدأ الرحلة التى يتطهر الحاج كريم قبيل بدايتها فى طقوس تنبىء عن أهميتها ولتكون عملية التطهير فاصلا بين حياته قبلها وبينها بوصفها رحلة ، وتأخذ الرحلة طقوسا تشكل متواليات حركية عبر الزمن تنتقل متدرجة من الداخل الخاص (مكان الاغتسال والتطهر) إلى الواسع (داخل منزل الحاج كريم) إلى الأوسع (القرية) خارج المنزل ، حيث ينفتح الطريق إلى الموعد المكانى / السيد البدوى وتتوازى الحركة مع حركة النفس المشتاقة لتظهر ما بداخلها حيث الانتقال المتدرج يوازى الشوق والجنوح إلى المقام المقصود ، فقد بدأ الشوق هادئا وتزايد بإقتراب الموعد الزمنى (يوم السفر) والموعد المكانى وتكشف حركة الفرد مفردا وفى إطار الجماعة التى يجمعها حدث واحد ، تنتقل متدرجة من الداخل الضيق الخاص إلى الواسع إلى الأوسع موازية ومظهرة لما يدور فى نفس الشخصية من تفجر الشوق الذى يبدأ مجرد حركة هادئة تزداد تفجراً باقتراب الموعد الزمنى ، والاتجاه نحو المكان المقصود / الموعد المكانى / السيد البدوى ، وتأتى الرحلة فى طقوس تماثل رحلة الحاج فى تبادل سردى وصفى :

١ ـ التطهر

« الحاج كريم عار تماما واقفا على كرسى خشبى وسط الطشت والماء الدافىء يجرى على جسده من الإبريق الفخار الأسود ينفخ الماء من منخريه بقوة ويدعو بأدعية حازمة فرحة (٢٧) .

٢ ـ الخشوع وتوديع أهل المنزل

وقف الحاج كريم ساكنا فى وسط الدار ، عيناه البنيتان لا تحطان على مكان .. لانأمة حتى الحمائم سكنت على البنانى ، كأنما هو قائم للصلاة فما تجسر على المرور من أمامه :

طيب نتوكل على الله . ومد يده فناولته أم عبد العزيز العباءة ، طرحها على كتفه وضمها إلى صدره بيسراه وناولته العصا ، فعلقها على ذراعه اليمنى وبدأ يتحرك فى إتجاه الباب ، تقدمت إليه أم عبد العزيز فمد لها يده . فقبلتها فى صمت ثم الزوجة الثانية ثم البنات ، وخرج إلى الشارع يمشى وئيدا (٢٨) .

٣ ـ جماعية وداع أهل لقرية

« وجـاء الناس من كل فج، امتـلأت بهم شـرفـة الدار بالوجـوه الفـرحـانة وأخرجت علب الدخان ، وتبودلت اللفائف وأخرجت أحقاق المضغ وصفقت على الأكف ، وقدمت للأخوان مبسوط عليها الدخان المدقوق المندى» (٢٩) .

(يلاحظ شرفة الدار التى تأخذ شكل شرفة مطار أو ميناء بحرى وقدوم الناس من كل فج . وبلاغة اللغة لمناسبتها للمقام) .

٤ ـ بداية رحلة الحج / رحلة الشوق

قرئت الفاتحة فى همسات لا تسمع ...

... وجه الحاج كريم مشرع إلى الأمام وعيونه مليئة بالجلال والحنان والشوق، لم ير عبد العزيز ذلك التعبير فى عيون إنسانية أبدا .. ظل محفوراً فى خياله اشتياق لا يرتوى على عوالم مبهمة غارقة فى الصفاء (٣٠) .

٥ ـ كرنفالية الرحلة وغناء الطريق

من كل القـرى ناس ذاهبـون إلى المولد ، المسـارب الصـغيـرة بين الحقـول كالعروق فى راحة ورقة الشجر .

ترفد السكة كل آن بارتال من المسافرين .. الرجال فى الجلاليب المغسولة ، والبنات فى الشيلان الحمراء والخضراء والليمونية .. والنساء حاملات السلال وصرر الزاد على الرءوس .. زرافات لا تنقطع والغناء وصفق الأكف والزياط .

يا بو عتبة خضرة .. .. .. يا سيد نادينا

ودبحـنـا البقـــــرة .. .. .. يا سيد وجينا .. (٣١)

٦ ـ المحطة الميقات المكانى / البرزخ :

« المحطة رصيف مرشوق فيه عمود يحمل لافتة عليها إسم القرية يزدحم الآن بالرجال المسافرين ، وبضعة نساء ينزوين بجوار السلال والصرر . الحاج كريم يضم عباءته إلى صدره ، ويستند على عصاه وينظر إلى الأفق البعيد» (٣٢) .

٧ ـ القطار / السفينة / اكتشاف العالم

في كل محطة يقف القطار ، ويصعد ناس مسافرون ودراويش حول رجلهم سلال الزاد والوجوه والطواقي وأطواق الجلاليب .. لكل ناس عادة وطريقة في الزي والكلام ... هكذا يكون السفر إلى السلطان شوق ولقاء ، خوف ودهشة واكتشاف (٣٣) .

إن المتواليات السردية التي يدعمها الوصف تقيم نصا موازيا للأيام السبعة يضاهي الرواية بفصولها ويؤكد كونية الرحلة .. رحلة السفر التي يختزلها فصل السفر ممثلا لبيت القصيد . وهي متواليات تختزل عنصر الزمن الذي ينغلق بقول الراوي ، هكذا يكون السفر ...

وفي فصل الخدمة ، ينــــزاح المكــان ويذوب الزمن فلا حدود زمنية أو مكانية : «من غد سوف يأتي الشيخ ورهطه ، سيخرجون لاستقبالهم على المحطة ويكون العناق والأشواق» (٣٤) .

والضيوف ببركة السلطان لا يشعرون بالغربة والقرب من السلطان جعلهم يرون غير ما يرى أو أبعد مما يرى» (٣٥) .

ثم تكون الليلة الكبيرة التي سعى إليها الجميع وهم في سعيهم :

«متواصلون بأسلاك كهربائية .

انحشر الناس في باب المسجد ، أيدي خدم المسجد تعمل بالمقارع في الناس.. الناس يتملصون .. وجوه متراصة .. وجوه ، وجوه .. تكاد تلتصق الخدود ، والأنفاس ، والتأوهات ، والصرخات، لا يمكن أن يفلت ، الجمع يأخذه إلى المقام الكتلة الزاخرة بالقوة المتريثة بفعل هذه القوة التي تحتويها ، وتكاد تنفجر بها لحد المقصورة .. ومقام السلطان كيان نحاسي هائل لامع . آلاف انعكاسات الضوء الساقط من ثريات السقف تتحوى حول المقام كتلة الخلق آلاف القلوب ، آلاف العيون ، آلاف التنهدات ، والاهات ، وصرخات العذاب ، والهيام . طاقات الزهور المشنوقة على شبك النحاس خنقت رئات وريقاتها بالأنفاس الزاحمة .. الناس متلاصقون تماما كأنهم كتلة لحم واحـــدة بآلاف الرءوس تلتف حـــول المقـــام من شـــبك النحـــاس اللامع ، هناك تقـــبع وتتـــحـــرك ....

وتتململ كدودة وسوسات وهمسات لا يمكن السيطرة عليها.. تسعى وتتحسس وتغرق فى الإيهام :

مدد يا سلطان .

هنا البؤرة المحمومة بأشواق تمتد فى دائرة نصف قطرها عشرات الأميال ، من هنا تخرج دفقات الوجد . تتفرع وتنقسم ، وترق تسبح ، وتسرى ، وتمشى فى عروق الريف فى السكك والحارات ، ومن قيعان البيوت فى المنادر المضاءة بالفوانيس (٣٦)

يكشف المقطع السابق ـ الطويل نسبيا ـ عن اللحظة المجسدة فى الليلة الكبيرة، والممثلة لبؤرة الأحداث تماما ، كما يعد هذا الفصل بؤرة لأحداث الرواية ، يصب فيها ما قبلها وينبثق عنها ما بعدها . يسبق هذا الفصل أربعة فصول ، ويتلوه فصلان وطول السابق مقصود إذ يحمل دلالة طول الاستعداد وشعور المحب العاشق بطول الزمن وتمدده قبل اللقاء ، حيث يتطابق طول الأحداث مع شعور المحبين المريدين ، وهم يحسبون الوقت للموعد السلطانى .

فالمقطع يبدأ بالفعل (انحشر) كبداية تتأرجح بين إرادة الفاعل ولا إراديته . جبره واختياره .. والأشخاص الذين كانوا يحملون أسماء معروفة ، ذابوا فأصبحوا **الناس** دون تحديد لعلمية أحد منهم، فهم متلاصقون تحولوا إلى جسد واحد يزخر بكل ما يزخر به الجسد الواحد من وسوسات غريبة ، لا يملكون وعيهم؛ فهنا البؤرة المحمومة بالأشواق ولا غرو فهم فى حضرة السلطان .

ثم يأتى **فصل الوداع** : حيث الانفصال عن الحبيب ، عن القوة المسيطرة على المحب ودون الدخول فى أحداث الفصل ، فإن عنوانه يحمل جملة من المعانى ويكون بمثابة نص مواز . فاللفظ مقصود لذاته إذ تختزل حروفه الأربعة ـ دون أداة التعريف حزمة من التداعيات (٣٧) . فلغة الروائى مصفاة أحكم المؤلف صياغها بمهارة فائقة ويرى د . عبد المحسن طه بدر أن : المؤلف يعانى فى البحث عن اللفظة الدالة المعبرة فى محاولة جعل التركيب اللغوى أكثر سيولة وتدفقا ... فكل جملة من جملة محسوبة ومختارة بدقة وعناية (٣٨) .

والفصل الأخير : (**الطريق**) يوحى بدائرية الزمن فى توقيته للحدث ، فطريق العودة هو طريق السفر مع اختلاف الإحساس عند المسافر ، عنه عند العائد وبعد الوداع يوحى الطريق بانفتاح طريق الحياة كنتيجة حتمية للولادة الجديدة بعد الرحلة الكونية الروحية إلى السلطان .

« من المحطة للدار سكة فى القلب ، كم قطعت ذهابا وأوبة فى زحام الرجال وخشيش الثياب المغسولة والضحك والوجوه المزدهية بالسرور ، وكم قطعت ذهابا وأوبة فى الوحدة والسكون » (٣٩) .

وتتعدد الأضرحة والأولياء عبر روايات الفلاح حتى أننا نجد خمسة أضرحة فى قرية واحدة «عندنا فى القرية خمسة أضرحة لأولياء الله ، فهناك ضريح الشيخ البيومى ، والقطب الولى ، والشيخ دعبس ، والشيخ المبارك ، ولكن جميع سكان المسالمة لا يؤمنون إلا بالشيخ القفطاوى» (٤٠) .

وعبر رواية (راوية) : نلتقى بصورة أخرى للخروج للقاء الولى تشبه مشهد خروج الفلاحين فى أيام الإنسان السبعة مع الفارق فى المقصد:

خرج أهلها بعد الفجر متأنقين مزهوين وعلى الرغم من أن أردية البعض منهم كانت أسمالا ومظهرهم يدل على الفاقة .. خرجوا من باطن الأرض كوفود الحجيج متوسمين التبرك بطلعة ولى الله ؛ فكانوا كأسراب الجراد . حيث غصت بهم المسالك ، والسبل ، والطرق الزراعية المؤدية للقرية ، وكانت النساء العجائز ملتفات فى أردية على شكل نصف دائرة حول أزواجهن أو أولادهن ، على حين كانت سواعد الشبان المفتولة مرفوعة ببارق منقوش عليه آيات قرآنية وحكم دينية وحولهم صنوج تدق ، وطبول تدوى ، وأصوات مكبرة مهللة فى الفضاء . الله أكبر يا حى يا قيوم (٤١) .

فى الخروج السابق كان الحاج كريم ورجاله يخرجون بالزوادة لإطعام المريدين الآخرين ، ولكن الخروج هذا من أجل الزوادة ورغبة فيها والرحلة التى كانت تطهرا من المادية وانغماسا فى الروحية ، تتحول هنا إلى رحلة للمادية وهروب من الفاقة وتعويضا عن حياتهم الأولى إلى الحياة الأخرى المضادة ، حيث الحلم بالتخلص من

الفقر بقوة الأولياء والأقطاب والحياة الجديدة تعويضا عن الحياة الجيدة على حد تعبير د . جمال حمدان[٤٢] .

والحالمون بالجنة الدنيوية تأتيهم طوعا على يدى القطب ، يسبغون عليه كل صفات القدسية .

«حاول البعض أن يشق الصفوف بغية الظفر بلثم يده ، ومنهم من كان يحمل مقصات ليقص بها خصلة من شعر رأس ولى الله أو قطعة من ثوبه للتبرك . بل أن بعضهم كان يسر فى نفسه أن يقطع شيئا من جسمه .. قطعة من أذنه أو أصابعه للبركة، فهم يعتقدون بأن فى وسع الشيخ أن يلمس أذنه المقطوعة فتعود صحيحة كما كانت .. وكانوا يرنون بأبصارهم إلى طلعة ولى الله فى خيلاء ، وزهو ، وانتصار، وشعور امتزجت فيها الطمأنينة بالمخاوف ، واختلطت فيه عواطف مبهمة مجهولة ، فإن هذا القطب الكبير يسير معهم وسيقيم بينهم فترة يحادثهم ويباركهم ويحول قريتهم إلى جنة فيحاء»[٤٣] .

الأعراف والتقاليد والعادات:

يقـول روجيـه جـارودى : إن العـالم الذى اعتـدت أن أعيش فيـه ليس إلا مجموعة العادات التى كونتها فى العالم .. وعلينا أن نفهم كلمة العادات هنا فى معناها الاشتقاقى ، فالعادة لا تعنى أسلوبا فى السلوك ، بل تعنى أسلوبا فى التملك وكلمة يعتاد فى اللغة اللاتينية قبل أن تعنى تملك فإنها تعنى أمسك والعادة تعنى ما أمسك أنا وما يمسك بى . هذا ما أعنيه عندما أتحدث عن العالم الذى إعتدت أن أعيش فيه (٤٤) .

مقولة جارودى قد توحى فى جزئها الأول بالعادة كسلوك فردى ، وإن عبرت صراحة فى الجزء الثانى لذا يمكن أن تحدد العادات على اعتبار جماعيتها. حيث هى شبكة من المعارف والقوانين التى استقرت على المستوى الجماعى ، وتسرى على الفرد بعد أن إختبرت الجماعة صلاحيتها واستقرت عليها .

ويعتقد جون ديوى : أن الإنسان يجب أن يحاول أنماطا متعددة من التوافق الإجتماعى قبل أن يستقر على أصلحها (٤٥) .

إنها ظاهرة إجتماعية تمثل أسلوبا إجتماعيا بمعنى أنه لا يمكن أن تكون وتمارس إلا بالحياة فى المجتمع ، والتفاعل مع أفراده وجماعاته(٤٦) .

هى تحدد مسارها فى الحياة منتقلة عن طريق الأفراد والجماعات والأجيال فى صورة أعراف ، وتقاليد تحرص عليها الجماعة وتحترمها لأنها تشكل كيانا قوميا لهذه الجماعة ، وعلماء الإجتماع يعتبرون الأعراف أهم فروع الطرق الشعبية : «فالعرف يتكون من ضمير الجماعة بطريقة لا نشعر بها ولا نحس ، شأن العرف فى هذا شأن قواعد اللغة وقواعد الأخلاق وغيرها من الأمور التى يخلقها المجتمع لنفسه بنفسه . والعرف ينشأ تدريجيا ببطء . فقد يتبع شخص أو أكثر قاعدة ما فى حكم تصرفاتهم . حتى إذا ظهر صلاح تلك القاعدة ، واتفقت مع ظروف الجماعة وحاجاتها لجأ باقى الأفراد إلى إتباعها بدورهم مدفوعين فى ذلك بغريزة التقليد والسير على المألوف ، وهكذا يستمر درج الناس على القاعدة وتنتقل بينهم من جيل إلى جيل ، حتى يصل بها الأمر لكثرة إتباع الناس لها أن يتولد فى أذهانهم وجوب احترامها» (٤٧).

وتتجلى هذه الأعراف ، والعادات ، والتقاليد فى صور شتى ومتعددة عبر السرد الروائى ومنها :

الطب العلاجى :

علاج الجروح بحشوها بالبن والتراب :

عندما جرح بعض الرجال فى المعركة على تقسيم المياه :

« تنحنح شيخ البلد قليلا ثم طلب من الرجال الذين جرحوا أن يحشوا جروحهم بالتراب فالتراب شفاء . واعترض الشيخ يوسف محتجا . تراب يا جدع ، خليهم يحطوا بن .. وفيها إيه يعنى لما كل واحد يشترى كوزين ولا بيضة ويسد الجرح بشوية البن»[٤٨] .

«عادت بالبن فمضت أمينة بايا تحشو الجرح به وحجوبه تتأوه وتنن»[٤٩] .

علاج الأطفال المحمومين بصفار البيض :

«والولد يصرخ ويتأوه وأم عبد العزيز تضعه فى حجرها وتتحسس جسده من تحت ثيابه وتحرك أعضاءه وتجس جسده ثم تطلب بيضة تكسرها فى يدها وتسرب بياضها من بين أصابعها وتستبقى صفارها فى راحة كفها ، وتضعها على جسد الولد العارى تماما ، تدحرج الصفار على جلده القرمزى وتدور بهذا الصفار مدحرجا على كل جسده وفى مكان معين ينفجر فتكبسه على ذات المكان بالردة وتربط عليه وفى الصباح يكون قدبرأ ... [٥٠] .

استخدام الحجامة والتفصيد: لعلاج آلام الظهر والدم الفاسد .

لا تنس أن تأتى معك بأدوات الحجامة .. فالوجع الشديد قد عاود ظهرى وكاسات الهوا أفضل علاج[٥١] .

فقد عاودته الام شديدة فى ساقه ، لم تجد معها الضمادات ولا التجبير ولا الحمصه التى غرزها فى جلد ساقه لتمتص الدماء الفاسدة[٥٢] .

علاج الحمة باللبخة:

فيلصقون لبخة القرطم على جبينها ويقولون :

سخونية .. لا شىء غير سخونية .. تزول بإذن الله (٥٣)

العلاج بالرقى والتعاويذ:

وأخيراً حرك الرجل شفتيه وقال : شفاء ابنك يا أمين ، فى شىء بسيط وصمت ربما سبح باسم الله وصلى على النبى وزاد الأمر وضوحا :

بيضة واحدة يا شيخ أمين ، إن الله يضع سره فى أضعف خلقه .. جنى دجاج .. ويزول المرض ... ! وكفكف أبى دموعه ثم صاح فى جميله : مالك تقفين حائرة ؟ ألم تسمعى كلامه إجمعى له عشرين بيضة .

فأرسل الشيخ ضحكة خافتة وقال : بيضة واحدة .. ولكن من فرخة سوداء نوحى . وتفرس أبى فى لحية الرجل : وقال الفراخ السوداء كثيرة ! هيا يا جميلة فتهيأت للخروج من باب الخيمة إلى حظيرة الدواجن .. فاستوقفها الشيخ يقول : سوداء لا يعكر سوادها أى لون تضع البيضة التى أريدها فى صباح يوم من أيام السبت ما بين الفجر والضحى . ليس قبله وليس بعده ... ! .

وارتسم الوجوم على وجه شقيقتى فتبسمت ضاحكة ، لكنها تحركت إلى الخارج تستشير خالتها . خرجت وهى تهمهم : جدتى ثم أبى وكفت عن ذكر اسمه خرجت تذرف الدمع بينما إتجه الشيخ إلى أبى يأمره : ومع البيضة نحن فى حاجة إلى ورق عنب .. إبحث عنه فى كل مكان والشفاء بأمر الله . وست صفائح فارغة نظيفة وهون ويد هون يا أمين ، من نحاس(٥٤) .

الطب الوقائى :

ويكون بالاعتماد على الرقى والتعاويذ اعتقادا فى قوتها ومقدرتها على الوقاية ويعضده خوف الفلاح من المستقبل ، ويغذيه الطمع فى النجاح وتجنب الفشل .

ـ «لكن ما خوفه عليه وقد صنعت له زوجته حجابا يعلقه فى رقبته حجابا مشغولا بالخيوط الملونة والخرز وقطع المرايا والزجاج(٥٥) .

- « أمسكت سوطا بيدى اليمنى .. ثم ربط سكينا - بجرابها - فى ذراعى اليسرى فوق القميص وتحت الزعبوط - وربط حجابا جلديا له قلادة جلدية مجدولة فى ذراعى اليسرى أيضا (٥٦) .

- «وعنى عبد الهادى فى أول أيام زواج صديقه باستحضار حجاب من أحد العارفين المقيمين بقرية مجاورة ليعصمه من السحر الذى ينقشه الحساد فى مخادع الأزواج (٥٧) .

- «سنزور ضريح الشيخ (عامر) الموجود على الشاطىء الشمالى المقابل لجزيرتنا .. إذ إن عدم زيارة العريس والعروس للشيخ عامر - كما قالت لى نجلة - تنتج عنها أضرار جسيمة أهمها أن الزواج لا يتم(٥٨).

وتظل عادات الفلاح فى العلاج والطب الوقائى مؤشرا لتوافق الإنسان مع الطبيعة إذ هو يعتمد على ما حوله من خلال التجربه ، ودليلا على العلاقة بين الإنسان والمكان الذى يفرض قانونه الخاص المؤثر فى اعتقاد الكائن الإنسانى .

وتتحول الأعراف والتقاليد إلى قوانين غير مكتوبة ، أو كما توصف بأنها المدبر الأساسى لحياة الإنسان وذلك فيما يخص طقوس الزواج ومجالس الصلح . والملاحظ أن الرواية كوسيلة إخبارية عن التراث الاجتماعى للإنسانية تخبرنا أن الفلاح الجنوبى البعيد عن القوانين الوضعية تظهر لديه الأعراف والتقاليد فى كل حركاته وسكناته ، فالمجتمع فى حركته يحتاج إلى تنظيم يجده فى هذا الدستور الاجتماعى :

فالعرف يمنح الحق للمعتدى عليه أن يأخذ حقه من المعتدى الذى يلتزم برد الحق .

« الخوالد لن تسكت على ضرب ابنها مهما كانت الظروف ، والأحوال إذا لم يحضر وفد من السبيل يعتذر عما حدث خلال عشرة أيام» (٥٩) .

والصلح يتم حسب طقوس وتقاليد متعارف عليها :

١ ـ تبدأ بإيفاد المتخاصمين لوفد يمثل كل منهما إلى مكان محايد :

«كان الوفد الذى يمثل قبيلتنا فى الصلح يتكون من عشرين شخصا .. وكان أكثرهم من الشيوخ الكبار فى السن .. وكان ضمنهم (جاد) الذى تسبب فى المشكلة بضربه (لعباس) كـان أبى يسير فى مقدمة الوفد ، وقد رسم على وجهه تعبيرا صارما عرفت من النظرة الأولى أنه رسمه خصيصا ليلقى به خصومه هناك ، وعلى رأسهم (العمدة) بعد مسيرة دقائق وصلنا إلى نجع الأشراف»(٦٠).

٢ ـ يلقى أحد أصحاب المكان المحايد خطبة تحاول التوفيق بين المتخاصمين وتكون دستورا وحيثية للصلح :

« اعتلى الشيخ منصور كبير عائلة الأشراف ركنا عاليا فى مواجهة السقيفة له عدة درجات تنتهى بما يشبه المنصة .. وراح يخطب بينما صمت الجميع صمتا تاما .. قال الشيخ منصور . بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله الذى أنعم علينا بنعمته .. وصلاة الله على أشرف خلقه ..» (٦١) .

«مضى الشيخ منصور فى خطبته وقد انصتت له الآذان فقال فى ختامها :

سنقرأ الفاتحة على الصفاء والنور دون أن نلتفت إلى مافات أو نسأل عن الأسباب .. فقد قال الرسول صلوات الله عليه (خير الصلح ما كان بغير عتاب .. فما رأيكم رحمكم الله ؟ .. » (٦٢) .

٣ ـ وللمتخاصمين أن يقدما حجتهما :

أولا ـ المدعى :

«وراح العمدة يخطب :

سبحان من رفع السماء .. وبسط الأرض ....

واختتم العمدة خطبته بقوله :

هناك ولد غير مؤدب من المساعيد اعتدى على ابننا .. ونحن لن نوافق على الصلح إلا بعد تأديبه أمام أعيننا .. وإلا فنحن قادرون على تأديبه بأيدينا .. والسلام.. (٦٣) .

ثانيا ــ المدعى عليه :

« فرد أبى يخاطب الشيخ منصور أيضا :

ابننا لم يخطىء ! » (٦٤) .

٤ ــ تتجلى حكمة كبير القضاه وسياسته فى الانتقــال للمداولة قبل إصدار الحكم :

« فنزل الشيخ منصور من المنصة وأشار إلى ثلاثة من شيوخ قبيلته..

أقبلوا عليه فمضى بهم إلى خارج الخيمة وقال يخاطب الجميع .نتشاور .. ونحكم بينكم (٦٥) .

٥ ــ ثم يكون الحكم المسبوق بالحيثيات :

«وعاد الشيخ منصور ومعه الشيوخ الثلاثة .. كان متهلل الأسارير .. سارع إلى اعتلاء المنصة ورفع يديه إلى السماء وقال :

اللهم إذا نفعل ما نعتقد أنه الحق .. اللهم إنا لا نريد إلامرضاك .. اللهم وفقنا إلى ما فيه الخير .

قال هذا ونزل على مهل وهو يقول : بسم الله .. وعلى بركة رسول الله ثم تقدم فى خطوات وئيدة إلى حيث يجلس وفد قبيلتنا حتى إذا وصل إلى المكان الذى يجلس فيه (جاد) .. وكان بجوارى : تقدم منه وأمسك يده برفق وقال له : قم معى يا ولدى وأطاعه جاد .. وسار به إلى حيث يجلس وفد البراطيم .. حتى إذا كان قبالة العمدة .. مد يده الممسكة بيد جاد وقال للعمدة : هذا هو ابنكم جاد .. جاءكم تائبا معترفا بخطئه .. خذوه وإفعلو به ما شئتم (٦٦) .

٦ ــ ويقبل الجميع الصلح :

« وبادله الشيوخ نظرات الحيرة فى صمت لكن أحد الشيوخ ــ وكان يبدو أكبرهم سنا ــ قال فى صوت مرتعش من أثر الكبر :

ونحن سامحنا وتنازلنا عن حقنا !(٦٧) .

٧ ـ ويكون الاشتراك فى الطعام دليل قبول الحكم وتمام الصلح وعودة المياه لمجاريها :

وارتفعت عشرات الأكف تقرأ الفاتحة .. وما إن انتهوا منها حتى انقلب الموقف من النقيض الى النقيض .. تصافح أبى والعمدة .. وتصافح العمده والشيخ محارب واختلطت الوفود بعضها ببعض ..وكأن عصا سحرية قد مست الجميع .. وهجم علينا شبان الأشراف بالصوانى التى فت فى أطباقها خبز (النشابى) اللذيذ المغمور بالمرق وقد كومت عليه أكوام اللحم (٦٨) .

وفى **الزواج** : تأتى طقوسه علامة اجتماعية واضحة على المجتمع الفلاحى الجنوبى عنه فى المجتمع الشمالى . ففى الوقت الذى تتم فيه طقوس الزواج شمالا بسيطة عادية قد لا تجذب الانتباه .

بعد العصر تقدم الطبل البلدى زفة الفرح ... وسرت مع عبد الهادى مزهوا به، ومن ورائنا زغاريد النساء ، وغناء مختلط ووقف الطبل فجأة فى فضاء واسع، واتخذ الناس شكل حلقة وبدأ عبد الهادى يلعب العصا مع رجل مشهور من قرية مجاورة (٦٩) .

وليلاً يأخذ الاحتفال شكله النسائى باجتماعهن للغناء :

كانت الطبلة الصغيرة أمام وصيفة ، وقد وقفت خضرة ترقص وبعض الفتيات ينظرن إلى حركاتها فى خجل ، وانطلق صوت وصيفة بالغناء (٧٠) .

احتفال بسيط للغاية فى مقابل طقوس احتفال الجنوب التى تمتد زمانا ومكانا ، وتبتعد عن البساطة إلى درجة التعقيد :

١ ـ يبدأ الاحتفال بزيارة العروسين إلى مقام الشيخ أو الولى .

«ولما دخلنا الضريح تقدم (جاد) ، وخاطب الضريح بكلمات محفوظة قائلا:

يا شيخ عامر .. إنك لم تخذلنا أبدا ... ابنك مصطفى جاءك لتقف معه .. وإليك طلباتك .. الفاتحة .. !

ثم خلع المخلاة من كتفه ، وأخرج منها مقدار قدح من غلة الذرة ... وضعها فى تجويف من الحائط المقابل للضريح ، ووضع معها عشرة قروش .. وعلق على الضريح علما صغيراً من القماش الأبيض قد طلى إلى نصفه بالحناء.. ورسم على النصف الآخر دوائر صغيرة .. ثم قرأنا الفاتحة ، وخرجنا مسرعين لنفسح الطريق لسلمى وموكبها (٧١) .

٢ ـ اجتماع أفراد النجع حول الشاعر المغنى الشعبى يستمعون إليه وهو يطربهم بأغانيه :

بعد صلاة العشاء مباشرة تجمع أبناء قبيلتنا شيوخًا وشبانًا حول شاعر قريتنا الذى أمسك بدف وراح يضرب عليها بأطراف أصابعه فى لحن رتيب مقبول .. وبدأ يروى قصة الصراع بين أبو زيد الهلالى والزناتى خليفة .. وورد ذكر الأبطال من الفريقين المتحاربين .. السلطان حسن .. الأمير علام .. السلطان معبد .. دياب بن غانم .. (٧٢) .

٣ ـ يوم الدعيان : وهو اليوم الذى يخرج فيه العريس لتوجيه الدعوة إلى النجوع والقرى المجاورة حيث يسبقه مراسم لبس الأمير / العريس :

بدأ يخلع على الملابس القديمة ويلبسنى ـ بيده ـ الملابس الجديدة..

تجمعت النساء خارج الحجرة ، ورحن يزغردن ويضربن بالدفوف ، فاللحظة هى لحظة (لبس الأمير) التى لا تتكرر .. ارتديت القميص الأبيض ، والسروال الطويل .. والسديرى الحريرى (٧٣) .

ثم يذهب العريس فى موكب لتوجيه الدعوى :

«وتحرك الموكب وتبعنا الرجال والنساء إلى الكوبرى آخر حدود نجعنا .. وقال لى أبى ، وهو يكاد يطير من الفرح :

ـ لا تنسوا أحدا ـ ادعوا كل الناس .. لا وقت لنا للعتاب والكلام(٧٤) .

٤ ـ وليلة (الحنة) بعد العودة من الدعيان :

«وفى البيت وجدنا النساء قد وقفن فى حلقة واسعة .. ووسط الحلقة عدة بروش عليها وقاد توهجت جمراته .. على الجمر وضع إناء كبير من الفخار ،

وامتلأ بالحناء ، صاح حسب الله فيهن : الطريق..................... وضع ركابى الحناء فى يدى اليمنى ـ لسعتنى سخونتها ـ ثم ملأ يده بالحناء مرة أخرى ووضعها فى قدمى اليمنى ـ ثم يدى السرى وقدمى السرى ، وفعل مثل ذلك بجاد وسط ضجة كبيرة من الزغاريد وجاءت نجلة بقطعة قماش قديمة مزقتها إلى قطع صغيرة وناولتها لركابى الذى لفها حول يدى وقدمى ، ثم إستدار ليفعل ذلك بجاد .. ترامت إلينا أصوات زغاريد أتية من بعيد ، وصاحت إحدى النسوة فى فرح : العروسة تتحنى(٧٥) .

٥ ـ يوم النهارية (الدخلة) حيث يخرج العريس إلى النيل لتعميده فيه فى طقوس مطولة :

«ليس لدينا أجمل من الفتى النوبى فى ليلة زفافه وهو يغوص فى النيل عاريا كما ولدته أمه لا يبالى بلسعات البرد فى الشتاء ولا بمخاطر الموج الأحمر أيام الفيضان :

«ليس أجمل منه إلا النيل وهو ينساب هادئا بعد أن يعمده إلى حياته الجديدة .. أليس شعبان جميلاً ونقيا وهو يرمق النيل فى خشوع على الضفة الشرقية ، يلفه غبش المساء ، وينعكس عليه وعلى رفاقه وعلى الماء ، والساقية ، والأشجار ، والتربة السمراء بنور قمر باهت ما زال يرتفع فى السماء .

كان لا يزال بملابس الجلوة مخضبة عند الكم والذيل ببقع حمراء، ومن حوله عشرات من رفاق صباه ، ينظرون إليه وإلى الرجل الأسود الذى وقف فى صبر نافذ يحمل صرة كبيرة وفانوسا لم يشعل بعد يستمعون إلى الكلمات الخافتة التى راح شعبان يتمتم بها رب وفقنى ، هب من لدنك رشدا .. رب اجعل لى من زوجتى مسكنا مستقرا واغفر لى ذنوبى .. وامنن على فى ليلتى هذه .. رب فلتكن السعادة لى ولأهلى ولزوجى .. واعمر بيتى بذريتى يعبدونك ويخرون سجدا أمام جبروتك يا رب ، ومد يده ومسح بها على وجهه وشفتيه ومر بها على شعره من تحت عمته البيضاء وخيل لى ولرفاقه وهو يهمس .. أن النيل يستمع إلى رجاله ويفتح ذراعيه له ولهم جميعا .. فاستأنف دعاءه من جديد ..

إلا أنهم سلوا كرابيجهم فجأة وفرقعوا بها فوق رأسه كأنما ينبهونه ويوقظونه من غفوة طالت به ... (٧٦) .

ويمتد الوصف لطقوس التعميد مستهلكا مساحة واسعة عبر السرد ويستوفى السارد الطقوس واصفا، غير مهمل لدقائقها ، مما يشكل صعوبة الاستشهاد بكل الوصف الذى ينبىء عن الطقوس المركبة للزواج عند الفلاح الجنوبى .

قوى غير منطقية مكتسبة:

وهى قوى تنبع لا منطقيتها من كونها غير منظورة ، وغير مجسدة يكتسبها الفرد فيقبلها أو يرفضها ، فليس الجميع يعتقدون فى وجود الجان أو فى مقدرتها ، فالبعض لم يرها ولم يتأكد له وجودها لتصبح يقينا بصريا بالنسبة له ، يرى أحمد رشدى صالح أن : «الذى ساعد على استيعاب تلك الفلسفة وهذه الدين الشعبية ، إنما هو ذلك التراث من المعتقد الأسطورى القديم فى مصر ، والذى حامت عليه ظروف الحياة فى مجتمعنا الزراعى»(٧٧) .

ولعب المكان دوره فى ظهور هذه القوى ، فالإتساع المخيف كما يرى باشلار: انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج(٧٨) .

والظلام : «فعندما تتغطى الدنيا بطرحتها السوداء .. وتسكن الحركة تجرى العفاريت على طول الملأه (٧٩) .

إضافة إلى شعور الانسان داخليا بافتقاد الأمان ، والقلق النفسى ، والقهر السلطوى ، والجهل ، والشعور بالضعف ، والعجز تجاه احتياجاته، ومشكلات حياته حتى لتبدو هذه القوى داخل النفس التى تفرزها كتصور نفسى ، يرى رشدى صالح أنه: لا شىء موجود خارج الطبيعة وما الكائنات العليا التى خلعتها تصوراتنا سوى انعكاس ولده الخيال والوهم . هذا القول يصدق على النظر الشعبى الأسطورى، الذى يرجع إلى حيث كان الإنسان تذهله صفات الحيوان الباطنى ،

أو مظاهر الطبيعة الخارقة ، وتعجز أسرارها فيردها إلى قوة خارقة متعددة يجعل لها نفس هذه السمات الفائقة الطاغية»(٨٠) .

وفي المعتقد الشعبى الفلاحى تتعدد صور هذه القرى وتظهر فى :

الجـــــان :

يسبغ الفلاح على الجن من السمات والقوى ما يجعل من هذه الأرواح قوة فائقة ، يتفق فى ذلك فلاح الجنوب وفلاح الشمال .

فالخوف يحرك الراوى حين خروجه للخلاء وانتهاء العمران .

وانتهى الطريق المترب .. وعدت إلى الجسر بجوار النهر الذى يحجبه غاب البوص من حين إلى حين :

وملأتنى صور عن الجنيه التى تخرج فى الليل ، وتجلس على الجسر فى شكل إمرأة فلاحة بيضاء طويلة الشعر إلى جوار بلاص ملىء بالماء، وتنادى من يمر على الجسر ليساعدها على رفع البلاص ، فإذا ذهب إليها إنسان جذبته من فورها إلى الموج الساكن المظلم إلى حيث لا يسمع عنه أحد بعد شيئا » (٨١) .

والمكان المتسع غير العامر يغذى هذا التصور : «صاح أبى مغارة شياطين لا تأنس إليها الخضرة .. لا يأنس لها إلا السحالى ، والثعابين، والضباع ، والصبار ، والعفاريت ؛ فإستعاذت جدتى ومضت تطوف بيديها على رأسى ، تراقبنى وهى تتمتم»(٨٢) .

والساقية المهجورة مكان متكرر لظهور الجان ، فالجنية التى تظهر ليلا عند ساقية أولاد الياس : جنيه جميلة الحور ، رشيقة ، جذابة ، تتراءى للرجال دون النساء ، فلا تزال تغريهم وتتلطف بهم ، وتؤنسهم بعذب الكلام ، حتى ينهضوا لعناقها وتقبيلها ؛ فإذا عانقوها ضمتهم إلى صدرها الناهد ، فإذا بالمسامير التى فى ثدييها تثقب صدورهم فيخرون صرعى .. إنها عادة ترتدى منزرا أبيض ووشاحا مزركشا

كعروس فى ليلة زفافها [٨٣] . صورة الجان فى المعتقد الشعبى صورة مخيفة ؛ فهى تجمع الجان فى إطار الشر ، وهذا مخالف لصورته فى القرآن [٨٤] .

فى الوقت الذى يصور فيه القرآن الجن فى فئتين ؛ فمنهم الصالح ومنهم الطالح . يسبغ الوعى الشعبى عليهم صورة قوامها كل ما ما هو مرعب ومخيف، والتجربة الشعبية دائما تعمل على تجسيم هذه التصورات وتهويلها .

الأرواح :

فى المعتقد الشعبى الروح شىء واسع للغاية ؛ فهو روح الإنسان . الإنسان حيا أو ميتا ، وهى رمز للجان أوكناية عنه[٨٥] . والروح كقوة غير منظورة تتبلور فى المعتقد الشعبى إلى الملائكة ، روح الإنسان الميت ، وروح الحيوان والجماد .

فروح الإنسان الميت تعود إلى الأرض وتطلع على ما يدور فيها ، وهى إما روح خيرة تعود فيها الروح لرؤية الأهل وللاطمئنان عليهم ، تحزن لحزنهم وتسر لسرورهم وإما روح شريرة ترتبط بفكرة الجزاء الاجتماعى ، يقول رشدى صالح : من حيث أن المعتقد الشعبى الأخلاقى يقرر : بأنه ما من عمل إلا ويجازى عليه إن خيرا وإن شرا ، ومن ثم فلا يبرىء الحريق أو الغريق من الخطيئة ، ذلك بأنهم يرون أن الميت على هذه الصورة لابد وقد أتى من الشر ما يستأهل معه تلك الوفاة الفاجعة ، وأما القتيل فروحه تضرب ويرى العامة أنها لاتستقر إلا بتوقيع الجزاء الوفى على القاتل أى لا تستقر إلا بأخذ ثأر القتيل من القاتل[٨٦] .

فروح عبد العليم الذى غدر به الجمل الذى كان يعمل عليه جمالا، تعود مطالبة بالثأر .

زوجته تقول : «إن عبد العليم .. زوجها يزورها كل ليلة ، ويظل يبعبع بنفس الصوت .. صوت جمل عيلة عبد الهادى الذى غدر به . وأنه أحيانا ما كان يهيج .. ويصرخ ويطالب بذبح الجمل .

وتؤكد غنيمة أن الجمل مات بعدها ، بسبع ليال ، وأن عبد العليم ـ لابد ـ قاتله ، ولابد أنه هو ـ عبد العليم ـ الذى دفع به إلى جسر عبد الهادى الشاهق.

تحكى غنيمة هذه الحكاية ، مرة تنقص منها .. ومرة تضيف إليها ـ غنيمة.. مراتى غنيمة .. متسبنيش .. خدينى يا بت ، .. حرام عليك .. لحمى .. بيتى .. ايدى .. الدم يا غنيمه . الجمل قد النخله . الجمل خوان . كان بعد المغرب .. الجمل غدار .. غدار يا غنيمة . كل لحمى يا أختى ، .. الجمل مقتول .. مخنوق .. مقطع حتت .. الحدايات بتاكل لحمه .. بالطاعون .. هايموت .. هايموت !! ومات الجمل ، بعد سبع ليال .. عثر عليه الرجال فى الهدار وقال الرجال :

ـ عبد العليم خنقه !» . (٨٧)

أما عن روح الحيوان والجماد فالمعتقد الشعبى يرى : أن لكل جماد وحيوان ونبات روحًا (٨٨) . وقد تتحول هذه الروح إلى تابو Taboo لا يمس ويجعل من الحيونات والأشياء قوى غيبية لها خطرها :

القطط ناس من تحت الأرض لهم ملك يجمعهم فى العيد الكبير ، ولهذا فالقطط بسبع أرواح ، ولا تموت . فهى أرواح .. محرم قتلها بالليل واللى يضربها ايده تخدل ، وأن البهائم ـ تماما مثلنا تزعل وتحزن وتنتقم .. وهذا ما حدث مع أبيه حين برك عليه جمل عائلة عبد الهادى وقتله ، وعرف أن الزرع والبهائم والماء فى الزير .. كل هذا ينام .. مثلما ننام نحن البنى آدمين بالليل(٨٩) .

.. ولو عطش فقام إلى الزير ، الكامن وراء بابهم الجريد .. خاف أن تكون المياه نائمة فى هذا الوقت المتأخر . وعمل الواجب واحتال . لكى لا تقلق»(٩٠) .

ـ والملائكة موجودة فى كل مكان وعلى الإنسان أن يحسن التعامل معها ..

« وعندما يسقط منه شيئا .. سهوا .. عصاه الجريد مثلاً . فعليه أن يحذر الملائكة ويتأسف ، ويلوم نفسه ، ويعتصرها .. ويناقشها.. وعندما ينتهى من طعامه ، فعليه أن يكوم الفتات .. فى حجم اللقمة ويركنه جنب الحيط للملائكة» (٩١) .

ويأتى السحر فى المعتقد الشعبى تابعا للقوى غير المنظورة ، وجزءا منها . حيث الإعتقاد بأنه من الممكن للإنسان أن يسخر قوى خفية ضد أعدائه ، وذلك عن طريق الدعاء أو الرقية . وهو معتقد قديم يشير القرآن إلى وجوده ، يدفع الإنسان إليه كراهيته وحقده على الآخرين ، ومحاولة إلحاق الضرر بهم .

فكراهية حميدة للمرأة التى كانت سببا فى زواجه الفاشل مع زوجته لواحظ تدفعه للدعاء عليها :

«حريقة .. طاعون .. شوطة .. تشيلك يا حاجة نفيسة ، وتريّح العالم منك.. ومن مكرك»(٩٢) .

والظن فى خوف البحراوية أن يتزوج مصطفى غيرها دعا أخته أن تصرخ :

ـ «عرفت الشر .. أخى معمول له عمل من البحراوية لابد من إخراج هذا العمل حتى تعود المياه إلى مجاريها (٩٣) .

ـ «عاملين لمرات محمد كامل عمل ....

كاتبين لها على لوح كتف عيل غريق ...

ومدفون فى تربة مجهولة .

كل ليلة بالليل بتطلع تدور فى التراب (٩٤).

وفكرة العمل للعريس من حيث ربطه وتقييده عن القيام بدوره فى المعاشرة الزوجية فكرة لها أصولها المادية ، كما يرى دارسو الأدب الشعبى : فكرة ذات أصل مادى فالكائن الحى تشل حركته إذا ربطت أعضاء جسمه وتحولنا صورة القيد الواقعى إلى القيد الخفى ، مما يتناسب مع التجريد الغامض الذى يسم الكائنات غير المنظورة (٩٥) .

وهناك قوة القدر الذى لا فكاك للإنسان منه ، والمثل الشعبى يصرح «اللى إنكتب على الجبين لازم تشوفه العين» والمعتقد الشعبى يقف عاجزا إزاء قوة القدر فيقول : قدر ومكتوب ، ويصل الأمر إلى تبرير الفضيحة التى حلت بجناين وجبريل بأنهما بفعل قوة القدر .

ها يعمل إيه .. ما هو دا وعد ومكتوب . وهيه جناين موعودة . يعنى لو حتى ماتت .. وشالوها .. ودفنوها .. كانت برضه هاتقوم من تربتها .. الهاتف ها يجيها ويقومها من تحت الأرض .. عشان المكتوب دا دين .. والموعوده موعوده .. لازم توفى اللى عليها .. اللى مخطط على جبينها .. اللى ما فيش فيه سكة ثانية حتى لو ماتت .. ابدا ما فيش .. دا نصيب(٩٦) .

فالقدر قوة توازى القوى الغيبية الأخرى عند الفلاح ، وتتعادل مع قوة الحظ والنصيب ، تلك القوى التى تتضام جميعها لتكون جانبا من عقلية الفلاح وثقافته ، والتى لا تقلل من إيمانه بالله والخرافات التى تغنى نفسه ؛ ولم تفسد عقيدته الإيمانية ، يقول هنرى عيروط :

إن الفلاح يؤمن بالله كأول الأحياء وأكثرهم فعلا وعلى الرغم من فقر عقله، وجهله بالدين قد كون لنفسه عنه فكرة جد نقية ؛ هو القادر والعادل والخير(٩٧)

ثالثا : الفولكلور

يقول د . عبد الحميد حواس : «أثبتت الدراسات الإنثروبولوجية حول أصل اللغة أن الكلام المنطوق قد نما من خلال تطور عادات العمل . والعامل الحاسم فى ظهور الفن وتطوره منذ العهود الإنسانية الأولى مرحلة المشاع قبل القبيلة كان إيقاع العمل . لقد كان الإنسان يثير نفسه بإيقاع الحركة الجسدية وباللحن واللفظ (٩٨) .

والعمل الذى يرى غاتشف أنه : «يحتل موقع الوسيط بين الإنسانية والطبيعة إن جوهره والسبب الغائى له هما خلق الإنسجام أى الوحدة بين الإنسان والطبيعة » (٩٩) ويقوم بدور المفجر لطاقات الإنسان المصاحبة للعمل ومساهمة فيه بشكل فعال ، يضيف غاتشف : « إن حركات الجسم الإيقاعية أو الصرخات المنتظمة ، ومن ثم الأغنية . بعد أن تظهر كوسيلة لتنظيم العمل تنظيما هادفا . كتعبير عن النبض إنما تكتسب قيمة مكتفية بذاتها » (١٠٠) . وهذه القيمة يمكن

فصلها عـــن العـــمـــل والـــنـــظـــر إليهـــا انطـــلاقـــا من سياق العمل ولكن بمعزل عنه إلى حين ...

لقد اصطلح على تسمية هذه الإيقاعات بالفولكلور Folklore والترجمة الحرفية للكلمة ، هى حكمة الشعب ، أو المعرفة الشعبية[١٠١] .

وما ينبغى أن نفهمه من الاصطلاح هو الإبداع الشفاهى الشعرى والنثرى لجماهير الشعب العريضة ، أو الـــفـــنـــون الكـــلامـــيـــة والآداب الشفـــويـــة : ولا يخلو مجتمع إنسانى متحضر من هذا النوع من النشاط الإنسانى القديم ، والممتد فى القدم حتى مرحلة بداية معرفة الإنسان باللغة .

والرواية حين تنقل هذا الجانب الثقافى للشخصية ، وتضعه على لسانها عبر الحوار أو المونولوج فى بعض الأحيان ، فإنها تدلل على إجادة الروائى الذى حفظ لشخصيته مكانها ، فلم يسلبها إظهار ثقافتها وتراثها الذى ربما لا يحسنه أحد غيرها حتى الروائى نفسه .. هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ضمنت الرواية لشخصيتها بعداً مهما يحقق لها الكمال الفنى والإجتماعى ، فلم تسلبها عقلها ولم تجعلها مجرد جسد بلا عقل أو شخص يتقمصه العقل ، فلا يملك أفعاله ولا يملك حتى المقدرة على أن يعبر عن نفسه ، لقد رأينا فيما سبق المخزون الثقافى للفلاح والمرئى من خلال الفعل ، والذى ينتظم خلال السرد أو الوصف أو الحوار..

ينقسم الفولكلور الفلاحى من خلال الرواية إلى :

- المواويل ، والأغانى ، والشعر الفصيح .
- الأمثال الشعبية ، والقصص ، والحواديت .

يعد الموال من أهم الواجهات لإظهار ثقافة الفلاح الشعبية ، وخاصة فى مجتمعنا المصرى ، ولم تجد فلاحا أصيلا واحدا مهما كانت درجة ثقافته لا يجرى على لسانه بعض المواويل التى يستخدمها فى محاوراته وعمله . يكشف هذا عن سرعة البديهة فى اختيار الموال المناسب فى الموقف المناسب . مما يظهر بلاغة

المتحدث بمفهومها البسيط (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) . ويرى شوقى عبد الحكيم أن : الموال فلسفة وأيديولوچيا الناس فى بلادنا ، فهو يحدد ، ويرسم، ويعكس ، وجهات نظرهم للحياة ، والناس ، والمشاكل ، والتاريخ ، والحب ، والفن، والاقتصاد، إنه جزء لا ينفصل عن عقلية الفلاح المصرى والناس البسطاء، فهو فلسفة أجيالنا التى توارثتها أباؤنا . عمل كبير خلقه شعب بأكمله وقال عنه ايمينسكو أكبر شعراء الجمهورية الرومانية الشعبية :

إنه ينبوع من ينابيع الصبا الخالد (١٠٢) .

وتتعدد أغراض الموال عند الفلاح :

الغزل ، والحب ، وأهواله وهو أكثر الأنواع حضورا وتكرارا عبر الحوار ويتصف بأنه غالبا عفيف فالبيئة المحافظة تهتم بإدخال العامل الأخلاقى وتحكيمه، وكما رأينا سابقا كيف أن الفلاح فى علاقته بالمرأة يجعلها بطولته الخفية ؛ لذا فالقليل منه يذكر صفات المرأة الحسية :

ـ غليون واسق جمالات على المينا الشرقية .

أيا عاشق البنات البيض ، تقتل ولا ليك ديه .

أيا عاشق البنات السمر ، من حضر بلاميه (١٠٣) .

ـ عيون حبيبى عسل والكحل ربانى» (١٠٤) .

وقد يستخدم الموال الغزلى اختزالا لمعنى خاص يريد المتحدث إبلاغه لشخص ما من خلال خصوصية الموقف . فعبد الهادى عندما طلب من وصيفه أن تسقيه قال مداعبا : فايت على حكيم عطشان سيقتونى .. ياقلة الشوم وأنا الخالى شبكتونى (١٠٥) .

وقد يكون الموال غزلا فى شخص غير عام يظهر تأثر القائل بالجمال وإحساسه بكل جميل مجسداً فى المرأة :

الحلو لما نعس صحوه بالقانون ،

والورد لما دبل رشو عليه لمون (١٠٦) .

ـ أو لإظهار حال المحب فى حبه

«فايت على كوبرى بنها ، منديل الحب طرف عينى

أبكى على الحـب ولا أبكـى على عيـنـى

دا الحب جبار ، ولبسنى ثـيـاب من نـار

وصبحت محتار ، بين حبى وبين عينى (١٠٧)

ـ إن هـب ريح الصبـا

أهل الغرام مالـوا

قالوا قتيل الغـرام

قلنا هنـيا لـه (١٠٨).

ـ قاضى الغرام فوق جبل عالى ينادينى

يقول : يامين مفارق حبايبه ، قلت آدينى(١٠٩) .

مسكين محتار ، مقصوص الجناح ولا طـار

حط الحمام يوم على أرض الحبيب ولا طـار» (١١٠) ..

وقد يسقط الفلاح الموال على تقلبات الدهر وويلات الزمن :

ولا كل من لبس العمامة يزينها

ولا كل من ركب الحصان خيـال

ولا كل من قال يا فلان أنا صاحبـك ..» (١١١)

ـ وأحيانا يمتزج هذا بالفخر ، لإظهار قوة الزمن :

ـ «دا أنا جمل صلب ، لكن علتى الجمال

لوى خزامى وشلنى تقيل الأحمال

آه يا ولدى ، ... آه ولاتنّى أقـول آه ...» (١١٢)

أو الحسرة على ما مضى فعل الزمن :

«كنا بنعمة ، وكان السعد خادمنا

صبحنا نقول يامين يتاوى الغرايب

غريب يا ولدى ....

.... آه ..[113]

روح يا زمان ، وخلينا بعلاتنـــــا

إحنا السبوعه وجت الأيام غلبتنـــا [114] .

لو كنت يوم يا بين تدادينى .. تداينى

إلا أنت يا بين بتكيل وتدينى .. وتدينى [115]

والقائل يكون متخصصا فى الموال مشهوراً به بين الناس وقد تأخذ المساجلات بالموال شكل النقائض فى الشعر العربى القديم . حيث ينسب أحدهم لنفسه صفات الكمال وينفيها عن الآخر:

إذا كانت بلد يا صاحبى بنعزلها

أسطولى إن دخل المينا بيزلزلها

إذا كانت جيوشك كثيرة بنجرحها ونبزلها

غصباً عنك راياتك اتنزلهـــــا ،

فيرد عليه الآخر معرضا به ومفحما إياه :

البحر لغمناه بالعرض والطول

تنظر بالعيون يا شيخنا وين تطول ؟

اللى يصدقك زيك يكون مسطول

فيه شيخ بلد فى الدنيا عنده أسطول ؟ .. [116]

والأغانى تعبر عن حالات خاصة .. تقال غالبا فى الزواج والطهور ، ووقت العمل ، وغيره من المواقف ، والمناسبات التى يغلب عليها طابع السعادة والمرح ،

وتأتى جماعية الغناء فى مقابل فردية الموال ، حيث يغنى فرد ويرد عليه الباقون ، أو يكون الصوت بشكل كورال جماعى وقد يصاحبها بعض الآلات الموسيقية كالدف، أو الطبلة أو المزمار :

« وإندفعن إلى الحقول يلتقطن من على الأعواد الخضراء فصا على فص وصنع الأولاد نفس الشيء ....

وانطلق صوت إحداهن بالغناء :

علايـــــة .. علايــــــة

فايت على دارنا وسلم ، ولا اتكلم

علايـــــة

وردت الأخريات فى فتور :

علايـــــة ...

وقالت وصيفة وهى تقف على رأس الحقل :

لا مش كـــــــده ..

وتقدمت إلى حقل القطن وإرتفع صوتها حنونا صافيا يغنى :

يا لولى بمرجان عالميه يعوم ، والكف المحنى هو اللى قتلنى

والشاعر يغنـــــى

على سود العيـــون

يا لوليى بمرجان عالميه يعوم .. ،

وردت الفتيات وراءها بنشاط :

يا لولى بمرجان عالميه يعـــــوم (١١٧) .

وفى حفلات الزواج:

•وفرش منديله ..

فيردد الرجال :

عالرملة ..

وتعود وتغنى :

والحلوه تيجى له ع الرملة ...

- جدع ياللى ورا الحيط ....

إنت حلى ولا ضيف ....

أنا ضيف ومعايا سيف ....

أقطع رءوس الظالمين ...

فيردد الرجال :

الظالمين .. الظالمين ... (١١٨) .

وقد يقتضى الموقف فى حفل الزفاف أن تتغير بعض الألفاظ ، كاسم العريس مثلا دون التغيير فى الوزن و المعنى :

إيـش خـبـــــرك للـســـفـــر ... يا قـــش البـهـايـــم

الـــســفـــــر لـمــصـــطـــفـــى ... شـقـــــاق الــدروب

شـــدولك حصانك يا مـصطـــفـــى ... قـــوم وتعالى اركب

والولـده الـفـــتـوه يـا مصـطــفـــى ... بـيـلـعـبـــوا الملعب..(١١٩)

أو يذكر العروسين من خلال الكناية بصفاتهما :

أنت يا أختاه أنت

يا شعاع البدر أنت

ثم تسكت الجموع ، فينطلق صوته العميق :

جاء صيادك القى بالشبك

يا حماما طار فى أوج الفلك

فاضحكى للسعد يا أخت القمر ..

وينقر على الدف لتردد النساء والرجال من خلفه :

أنت يا أختاه أنت

يا شعاع البـــــدر (١٢٠) .

٢ ـ الشعر الفصيح: وهو شعر معروف المصدر ، وهو غالبا شعر صوفى يستخدم فى الأذكار والأوراد ويكشف عن جانب روحى فى حياة الفلاح ، ويؤدى وفق حركات جسدية متعارف عليها :

« بمحمد بن الفضل معروف السنا

ليث الأفاضل والأماجد والندا

يا رب ، نور قلبه وطريقه

واجعله فى يوم المعاد لنا يدا (١٢١)

يا نفسُ لا تقنطى من ذلة عظُمتْ

إنّ الكبائرَ فى الغفرانِ كاللّمم

يا لائمى ، فى الهوى العذرى معذرةً

منى إليك ولو أنصفتَ لمْ تلُم (١٢٢) .

٣ ـ الأمثال الشعبية : على إيجازها ، وبنيتها اللفظية المكثفة تحمل فلسفة خاصة واضحة لا غموض فيها : لعدم ارتباطها بمناسبة خاصة ذات مراسم متفق عليها ، وإنما تنبع الحاجة إليها أو إلى ترديدها من الموقف أو التجربة التى يمر بها الإنسان وتحفزه إلى الحث عما يلابس هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به أو يبررها من خلاله(١٢٣) .

فالمثل الشعبى يعبر عما فيه الإنسان على حد التعبير السويدى[١٢٤].

«إكفي ع الخبر ماجور ..»[١٢٥] ، ويضرب عند طلب كتمان السر .

« **إللى فى قلعك إنفضه**»[١٢٦] .. ويضرب عندما يعلن الإنسان أنه لا يخاف من غريمه ويوضح معناه المثل القائل أعلى ما فى خيلك إركبه.

« **سكتنا له دخل بحماره**»[١٢٧] ، ويضرب لمن يعامله الناس معاملة حسنة، فيتمرد ويتمادى فى تمرده .

وتقترب القصة من المثل الشعبى إذ يلتقيان فى مضرب المثل والقص من حيث كونهما سردا وأخبارا عن أحداث ، ووقائع ، وأشخاص ، والأدب الشعبى يحتوى على الكثير من الملاحم والقصص القديمة . حيث تستخدم للتسلية أو الاستشهاد بها فى مواقف معينة ولا يخفى هدفها التعليمى الإرشادى الوعظى ، وغالبا هى من القصص التى تتناول:

ـ البطولة الخارقة فى السير الشعبية ، (السيرة الهلالية) وغيرها ...

« توضأ أبو زيد وصلى لله ركعتين ، وأخذ عدته وحسامه ، خوذته ولثامه عازما على الرحيل إلى أرض تونس ، ووقف بنو هلال حوله مودعين وبالسلامه له داعين ، وألقى أبو زيد بعيونه على الفيافي والقفار ، ثم نظر إلى من حوله من الكبار وأنشأ يقول صلوا على طه الرسول...[١٢٨] .

ـ الانتقام والثروة على المعتدى على الشرف ، ومن أشهرها قصة شفيقة ومتولى «أو ياسين وبهية» التى تروى نظما :

وكان حسين على يردد مع أبو ليله فى مرارة : يا بهية وخبرينى على إللى جتل ياسين ..

ثم يسكت ليعود مرددا :

واحكم يا بيه النيابـــه ... جدامك مـظاليم

عوج الطربوش على ناحية ... وحكم بأربع سنين

اتنين فى الجصر العالى ... واتنين فى الزنازين ..

ثم يسكت من جديد حتى يردد مع أبو ليله :

وابكى لك

لم تبكينى

وأشكى الوجيعه لمين

وحطينى على شمالك

وحطينى على اليمين » (١٣٠) .

(٧) الفلاح / الأرض ⟵ البيت

يقول يورى لوتمان : إن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا ، وهى خاصية يترتب عليها أن الناس ـ فى معظم الأحيان ـ يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية (١٣٠) .

والرواية نص لغوى تتشكل فى اللغة فى صورة علامات لغوية دالة على الصورة المتخيلة ومكونة لها.. وكل علامة لغوية لا يمكن إنكارها، فكل ما يتضمنه النص الروائى من أشخاص، وأشياء، وأماكن، وإشارات له وظيفة بدرجة أو بأخرى .

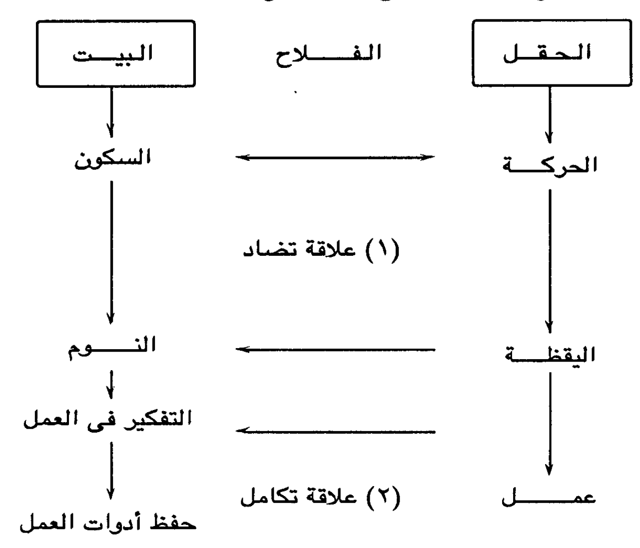
فهى كما يقول رولان بارت : «خبر من نوع خاص ، فإما أن يكون لكل شيء وظيفة .. أو فلا وظيفة لأى شيء إطلاقا» (١٣١) .

واللغة الروائية فى انتظامها فى نسق النص الروائى ، وانقسامها فى تشكيلات تمثل عناصر هذا النص وتلعب خلاله دورين: وظيفى ومعنوى ؛ فوحدات المعنى الجزئية والكلية التى تمنحها اللغة ، لا تقف عند حد الإدراك الإنسانى لها بوصفها معنى ، ولكنها تقوم بوظائف مختلفة من خلال وحدات لغوية منسجمة فى النسيج الروائى وناقله لأشياء لها أهميتها فى إقامة نظام النص وإدراك المتلقى له .. وكما يقول تودوروف: «إن كل عنصر حاضر فى العمل الأدبى يحمل دلالة يمكن تؤول تبعا للدليل الأدبى» (١٣٢) .

والرواية التى شكلت الإنسان ، فرسمت أبعاده وخصائصه ، لا تتركه معاقا فى الفضاء ولم تضعه فى منطاد متحرك عكس حركة الأرض ، ولكنها وضعته فى إطار مكانى وربطت بينهما وجعلت هذا الإنسان يتواصل مع المكان ويمد خيوطه معه ويشعر بالحنين إليه إذا ابتعد عنه .

لقد كفلت الرواية للإنسان / الشخصية الروائية مكانا مستقرا يرتبط بصاحبه فى علاقة تكامل ، أو تبادل منفعة من ناحية ، وتضاد من حيث الاستقرار أو الحركة من ناحية ...

وقد رأينا سابقا علاقة الإنسان / الفلاح بالأرض من حيث هى علاقة معنوية تتجسد فى صور شتى كنا ندركها بالتخيل ، وبيت الفلاح جزء من العلاقة ، أو هى صورة من صور هذه العلاقة ، وإذا كان البيت بالنسبة للإنسان عموما هو السكن والمأوى محل الراحة والدليل على المركز الاجتماعى ؛ فميل الإنسان للبيت فطرة ملازمة له منذ بداية حياته . فإنه بالنسبة للفلاح عامل مساعد على العمل والانتاج ، ومن ثم فهو يتجاوز هذه العلاقة ليدخل فى صميم علاقة الفلاح بالأرض والعمل من خلال علاقتى تضاد وتكامل :



ويقول هنرى عيروط : يتعلق مسكن الفلاح كعمله بالأرض ، وبنوع الحياة وبالنظام الإجتماعى ؛ فالأرض التى تطعمه هى نفسها التى تؤويه ، وهو أرضى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، والمادة هنا هى التى تعطى الصورة (١٣٣).

ودخولنا بيت الفلاح ليس معناه زيارة معلم سياحى ، أو دخول مقهى لا يهمنا معرفة صاحبه ، ولكننا نطمح إلى استظهار صاحب البيت الذى يوجد فى كل تفصيلة فيه ، تماما كما يقول غاستون باشلار : أنا المكان الذى أوجد فيه(١٣٤).

وفاعلية الوصف لا تتوقف عند وصف الشخصية .. بل تسرى حتى الأشياء والأركان ، ومفردات المكان ، والوصف ههنا ليس حلية تزينية ، وليس وصفا اعتباطيا وانطلاقا من أن لكل لفظ عمل ودور ؛ فوظيفة الوصف كما يحددها الدرس النقدى يقرب الصورة عن الشخص من الأذهان ، ويؤكد على وحدة الصورة التى تعطى عن الشخص (١٣٥) ويؤكد على واقعية الأحداث المروية ...

ووصف بيت الفلاح يحدد ويوضح العلاقة بين الإنسان والمكان / البيت والطبيعة .. حيث بيت الفلاح ركن من الطبيعة ، ولكنه ركن محدد لا يفصله عن الطبيعة إلا باب يقوم بدور الرابط بين الخارج والداخل ويعد معبراً لاستكشاف الداخل ورؤية أشياء منقولة من الطبيعة ...

فالأشياء داخل بيت الفلاح جميعها طبيعية أو مصطنعة فالصوامع والسلم الطينى والسقف الذى تتدلى منه حزم البصل والثوم ... أشياء كلها طبيعية تحركت من الخارج غير المحدد المتأرجح بين الخصوصية وضدها إلى الداخل ، مستقرة فى حرم آمن أكثر خصوصية .. والفأس ذات الهراوه الخشبية والشرشرة (المنجل) بالمقبض الخشبى والمنقرة ، والمحراث كلها أشياء مصنوعة من الحديد الذى ركب فى قطعة خشبية ذات شكل مناسب .. والبلاص ، والسلم الخشبى ، والدكة ، وأطباق الخوص ، والفرن ، والكانون ، والمقاطف. طبيعة محورة لتلائم

وظيفتها .. والطشت ، والإبريق ، والأكواب أشياء مصنوعة .. وكلها أشياء متجاورة منسجمة توضح مجموعة من الثنائيات المتضادة :

ـ الطبيعى ـ المصنوع .

ـ القديم ـ الحديث .

ـ الكبير ـ الصغير .

ـ الثابت ـ المتحرك .

ـ المنخفض ـ المرتفع .

ـ البسيط ـ المركب .

ودراسة هذه الثنائيات يكشف طبيعة المتعامل معها ونفسيته ، فزمنية القديم ـ الحديث تضعنا أمام إمتدادية الزمن وتخبرنا بحفاظ الفلاح على القديم وتطور ، ما أمكن ذلك ولكنه فى تطوره يواكب حركة المجتمع الريفى فى مضمار التطور والتحديث ..

تعدد الثنائيات / الأشياء يوحى بإتساع المكان لاستيعابه هذه الأشياء الثنائية.. ويكشف أخيراً عن تكيف الإنسان / الفلاح مع الطبيعة ومقدرته على أن يؤنسنها ويطوعها حسبما يريد .

الرواية حين ميزت بين ثلاثة أماكن عامة (قرية الدلتا ـ قرية الصعيد ـ قرية النوبة) فإنها فيما يخص البيت وضعت بنيتين كبيرتين (بيت شمالى ـ بيت جنوبى) حيث تتطابق ملامح بيت الفلاح فى الصعيد والنوبة :

ومع أن هناك ملامح عامة تحكم البنية الموصوفة لبيت الفلاح بشكل عام، فإن ذلك لا يمنع خصوصية كل منهما، ووجود فوارق واضحة بين البنيتين سواء فى:

أ) البنية الوصفية للبيت .

ب) ملحقاته (منفصلة ـ متصلة) .

جـ) علاقته بالبيوت الأخرى .

أ) البنية الوصفية للبيت وملحقاته

وحدة المقارنة	شمـــال	جنـــوب
المساحة والحجم	متوسط الاتساع - بسيط البناء	واسع - مـــركب البناء - حجراته متداخلة .
الجـدران	- مبنية من الطين . - تدق فيـها أوتاد لتـعليق الزنابيل .	من الطوب النيء . بوابة كبيرة - الجدار الداخلى بطوله سقيفة .
السقف	- من الحطب وفروع الشجر في غرفة المعاش ، تعلق فيه أحبال عليها حزم البصل والثوم .	مشكل من الطين ، وجذوع النخيل ، والجريد المضفور بحبال الليف .
الأرضية	- حجـرة النوم تفـرش بالحصيرة .	حجرة الديوان (المضيفة) تفرش بالبرش المصنوع من سعف النخيل .
التشكيل الخارجى	مصطبة أمام البيت .	أمامه نخلة أو شجرة جزورين - مصطبة .
التشكيل الداخلى	غرفة معاش - غرفة الطحين - مرحاض سلم يؤدي للسطح (ثابت من مـادة البـيت أو خشبي متحرك مستند علي أحد الجدران) .	ثلاث حجرات واسعة داخل كل واحدة حجرة أخري تستخدم للمبيت شتاء - بيت الأدب (دورة مياه) - حجرة الموقد (المطبخ) - عند البوابة الكبيرة حجرة لها بابان (الديوان) .

وحدة المقارنة	شمـــال	جنـــوب
الأثـــاث	زير مياه في أحد الأركان - في غـرفـة المعـاش الخـزين (جـرار - أطبـاق - مـخـازن طينية للدقيق) . في حـجـرة النوم سرير للأب فـقط . طبليـة للطعـام .	زير فـخـاري عند البـاب العـمـومي - ثلاث صـوامع غلال - برج للحـمـام - في الديوان (طشت كبير - أرائك - مـلايات - وسـائد ...) - عنجريب للنوم ، الجدران من الداخل مـزينة بصـور لأبطال السير القديمة .
اعتبارات فنية البناء		روعي في تشكيل السقيفة أن تكون أعلي من ارتفـاع البيت لتتصيد كل نسمة باردة . السقف علي شكل قبة لعزل البيت عن الحرارة صيفاً .
ملحقات	- (الدوار) . مكان الضيوف ، منفصل عن البيت أومندرة متصلة به . - زريبة منفصلة .	المندرة أو الديواني متصلة بالبيت - في أحد أركانه حوش للبهائم، داخل اطار البيت .

يحـدد التـشكيل السـابق المحيط الذى يعيش فيـه الفـلاح ، ويعد واحـدة من خصائص رواية الفلاح ، وما تمنحه للنوع الروائى فى جانب المكان .

جـ) علاقته بالبيوت الأخرى :

يرسم الوصف بيوت القرية متلاصقة : لا يفصل بينها إلا أزقة ضيقة غير مرصوفة ، وإن دكتها أقدام السابلة على مر السنين والأجيال [١٣٦].

والبيوت كلهـــا مصنوعة من مادة واحدة تمنحها انسجاما ، وإيقاعا يؤلف بينها ، ولا يتميز بينها إلا بيت العمدة لمكانته المتميزة ....

وهذه هى دار العمدة ، فسيحة يترامى خلفها بستان تهتز فيه أشجار النخيل، وتنمو بعض الخضر تحت سيقانها ، وفى محاذاة الجدار المقابل للطريق العام تجرى مصطبة عريضة ترتفع عن الأرض ، وتطل عليها أربع نوافذ ينفذ منها ضوء الشمس إلى الدهليز خلال الجريد المتقاطع ، ثم إلى غرفة السلاحليك ، ومعه نسمات رطيبة تهب من الحقول عبر الطريق العام [١٣٧].

أما بقية البيوت فتشكل نسيجا معماريا متناسقا .. والتصاقها يقرب ما بين ساكنيها ويؤلف بينهم ، أو يجعلهم دائمى الخلاف .. وبيوت الفلاحين ، لا تمثل جدرانها وأحيازها حدودا فاصلة بين أصحابها ، وأبوابها (معابر ولوجها) مفتوحة دائمـا : فالقرية لا تغلق أبواب دورها إلا فى الليل[١٣٨] . مما يكفل الحرية فى تشكل العلاقات ويذكيها، ويضمن لها الدوام، ويكون آداة رابطة بالأحياز الأخرى التى تأخذ شكل البيت وتؤدى بعض دوره ؛ فالفلاح الذى يستقر فى أرضه فى مجموعة من الأحياز لا يكتفى بأن يكون بيته هو المساحة المحددة بجدران وأسقف ، فالحقل الذى يعمل فيه أيضا يأخذ صور البيت ، وكما يرى باشلار فكل الأمكنة المأهولة تمثل جوهر فكرة البيت»[١٣٩] .

«وما جميزة عبد الهادى ، وساقيته ، وأشجار النخيل ، والصفصاف القائمة على رءوس الحقول ، والتى يستظل بها وقت العمل إلا شكل من أشكال البيوت، وكما يقول باشلار : فالظل يصلح للسكنى» [١٤٠] .

لذا فهذه الأماكن مع البيت بصورته المعروفة تمنح الفلاح فى حركته بينها نوعا من الاطمئنان ، والأمان ، وتحميه من الشعور بالغربة أو الوحدة ؛ فعبد الهادى بطل الأرض : امتدت عيناه إلى الحقول الواسعة الرحيبة من حوله ؛ فامتلأت نفسه بالطمأنينة [١٤١] .

والإنسان على الرغم من كل شيء ليس وحيدا فى عالم الحقول (١٤٣) وتأتى الأبواب المفتوحة للبيوت لتجعل من الحقل امتدادا للبيت ، وتوطد العلاقة بين الداخل والخارج والأبواب التى تتفتح على الريف تبدو وكأنها تمنح حرية خفية.

(٨) الفلاح /الأرض ـ أشياء المكان

إن المكان /الأرض التى عرفنا علاقتها بالفلاح لا تضمه بمفرده ؛ فهو يوجد ويتحرك داخل لوحة مكانية مرئية كبيرة مليئة بآلاف الأشياء ، وتمثل أشكالاً لها دورها ووظيفتها فى القص حيث هى لم توجد ولم تشكل اعتباطاً .

والشيء ، كما يقول ملنر: «هو عنصر من عناصر العالم الخارجى عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه »(١٤٣) .

من ناحية فالعلاقة بين الأشياء والمكان واضحة حيث المكان ما هو إلا : مجموعة من المفردات المتجانسة من الأشياء ، ومن ناحية أخرى بين الإنسان والأشياء فهى تتحول إلى مرايا تعكس صورة الإنسان ، وعلى مستوى النص تساهم الأشياء فى شغل الفضاء الحكائى ، ويتحدد لها وجودها ودورها فى النصوص المختلفة وبمستويات تختلف حسب كمها ، ووضوحها ، ودورها المرسوم، فهى ترسم هندسة المكان وتحدد معالمه ، وهى تدخل عالم الرواية : تساهم فى خلق المناخ العام هذا بالإضافة إلى دور خطير إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجى إلى رموز فإذا كانت فى بعض الأحيان مفسرة وموحية، فإنها سواء كانت أشياء من الطبيعة (نباتات أو أشجار أو صخور أو زهور ... إلخ) أو من صنع الإنسان ، فإنها تنتقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى، وتصبح لها كثافة تتجاوز المعنى المعجمى للكلمة » (١٤٤).

إن فاعليتها فى القص تتساوى وتكمل فاعلية الأشخاص ، وتثبت حضورهم فى النص حيث تترك بصمتها الواضحة بحضورها هذا ، ويرى صلاح بوجاه : أن الأشياء ذات حضور فعلى فى إطار الحركة القصصية فهى تشارك نظير بقية الفواعل الإنسانية ، والنباتية ، وسواها ، فى سير الأحداث ، وتأزمها ثم النزول بها نحو الانفراج ، مما يبوئها منزلة ليست بالثانوية ضمن العالمين : الأكبر و الأصغر للنص . بل إن هناك ضروباً من الأشياء التى يمكن أن نحلها قصصيًا محلا أرفع من الفواعل الإنسانية ذاتها ، ويجدر أن ننتبه إلى قصة ـ أو قصص الأشياء أكثر من انتباهنا إلى أشياء القصة (١٤٥).

فالأشياء إذ تحضر بالفعل ، تدفع الأشخاص للفعل والحركة لم يكن دياب ليتحرك لضرب عبد الهادى ، ما لم يكن قد شعر بقوته لامساكه الفأس .

وعبد الهادى لم يكن ليتدخل فى المعركة ، ويتغلب على الجميع لولا إمساكه بالعمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى مدارالساقية»[١٤٦].

ـ إن قوة عبد الهادى ـ مضافاً إليها قوة العمود الخشبى فى مقابل جماعة من الفلاحين يمسكون العصا فقط ـ كفيلة بالتغلب .

ـ وغياب بندقية نوح فتح السبيل أمام أحداث الرواية لأن تحكى وتصور عالم أبطالها .... (أحزان نوح) .

وفأس صالح كفل له الوجود بين العاملين فى التفتيش ..... (السراية) .

ـ مصطبة محمد أبو سويلم ، التى تتحول إلى ملتقى مكانى وموعد زمانى ، وبمثابة قاعة اجتماعات لتدبر الأمور المهمة ...... (الأرض) .

ما الذى ستؤول إليه الأحداث ، لو لم يملك دياب الفأس ؟

بالتأكيد سينهزم عبد الهادى فشجاعته النابعة من قوته الجسمانية المشهود بها لن تثبت أمام قانون الطبيعة الكثرة تغلب الشجاعة . ولن يكون لنوح أحزان لو لم تسرق بندقيته . فالكثير من الأشياء الفواعل تتحدد لها وظائف واضحة تكتسبها عبر رحلتها .

ويستخلص جيرار جينيت حقيقة مهمة : إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء[١٤٧].

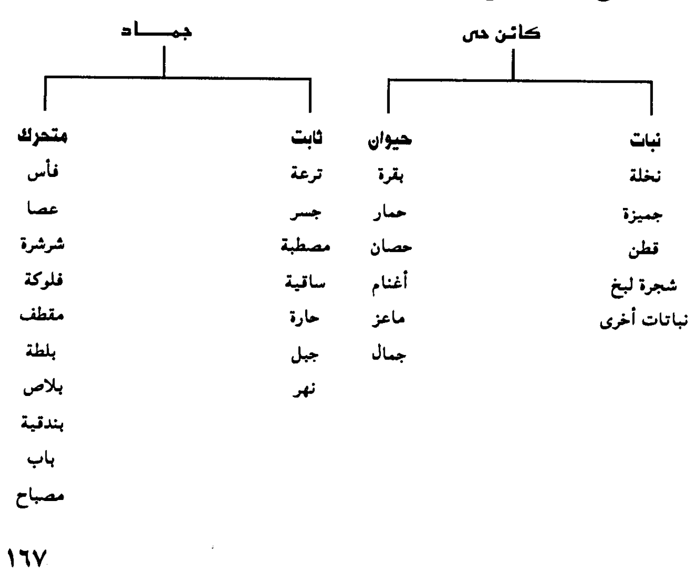
إن إدراكنا الأشياء الموصوفة يتباين عن إدراك الشخص المستخدم لها؛ ففى الوقت الذى نعرف نحن فيه السر فى حركة الشخصية ـ بفعل الشئ وقوته التى يسبغها هو عليه ـ يكون هذا الشئ بالنسبة للشخص ، ما هو إلا أداة لا يمكن أن تكون ذات عمق ، هى فقط شكل ، ومادة ، وذات استخدام معين . يرى ألان روب جرييه أن الإنسان يمسك بمطرقته (أو بقطعة من الحجر يختارها) ويدق الوتد الذى يريد غرسه ، وفى أثناء استخدامه للمطرقة بهذا الشكل ، لا يمكن أن تكون إلا شكلاً ومادة ثقلها وسطحها الضارب وطرفها الآخر الممسك به بعد ذلك يضع الإنسان هذه الأداة أمامه لم تعد به حاجة إليها عندئذ تصبح مجرد شىء بين الأشياء الأخرى ، وعديمة المعنى عندما لا تكون هناك حاجة لاستخدامها[١٤٨].

هذا ينطبق هذا بالفعل على الجوامد ، فالأشياء الجامدة لا يمكن أن تكون إلا هكذا ، ولكن هذه الأشيـاء تدخل الرواية فيكون لهـا روح تمنحهـا المقـدرة على العمل لدرجة أن الأشخاص يتعاملون معها على أنها شخصيات فاعلة، وليس أدل على ذلك من علاقة الفلاح الحميمة بالأرض وارتباطه بأشيائها .

تتنوع الأشياء فى روايات الفلاح بين ملكية خاصة وملكية عامة ، والأشياء هنا ليست تعد فى ملكيتها على المستوى الإقتصادى معياراً للغنى والفقر ؛ ففى الوقت الذى يملك فيه الروائى شخصياته – من غير الفلاحين ـ أشياء تكون معياراً لمستواهم الاقتصادى قد لا تدل ملكية أشياء الفلاح له على هذا المستوى ، فهى أدوات يمتلكهـا كل فـلاح (فلكل فـلاح فـأس) ، وإنما يدل على هذا المسـتوى تعددها ، وكثرتها ، وحجمها ... فليست ملكية الأرض فى حد ذاتها هى ما يمثل غنى الفلاح ، بل مساحتها الكبيرة أو مقدار ما تنتجه على مساحتها الصغيرة ... إن أشياء الفلاح لوازم لا يمكن تبديلها .

إن الأشخاص فى غيـر روايات الفـلاح ، تتـعـدد صـور ملكيتـهـم الدالة على مستواهم الاقتصادى (سيارة ـ أموال ـ عقارات) ولكن بالنسبة للفلاح فهى أرض، وما يتعلق بها أو ما تحتويه من أشياء .

تخضع أشياء الفلاح لمحددات جوهرية ، تتنوع بين الكائن الحى والجماد .



على مستوى الفاعلية فى القص ، يقسم صلاح بوجاه الأشياء إلى ثلاثة ضروب من الفواعل :

١ ـ الأشياء ـ الفواعل المحورية : وهى تلك التى لا تكون الرواية رواية إلا بها.

٢ - الأشياء الفواعل الرئيسية : وهى التى تؤدى وظائف هامة ، ضرورية لتمام عملية القص .

٣ - الأشياء الفواعل الثانوية : وهى التى لها كبير تأثير فى الأحداث ، ما يجعلها بمثابة المكثفات التى يمكن تغييرها بسواها دون تأثير حقيقى فى جوهر الأثر وفى اتجاهاته الكبرى .

ويرى أن باختلاف السارد تختلف نوعية التركيز على الأشياء ، وتبرز فئات دون أخرى ، مما يميز بالتالى الأشياء الهامة ، وظيفياً عن سواها [١٤٩].

يقول سارتر : إن الأشياء لا تدرك إلا فى موضعها من العالم[١٥٠]. أى مع الإنسان وفى محيطه فأين موضع الأشياء من الفلاح ؟ إن أشياء الفلاح نجدها موزعة في الأرض والبيت وما بينها .

والرواية تقدم هذه الأشياء من خلال حركة الشخصية و تستطيع القول بأنها صورة الإنسان وسط الأشياء التى تؤكد واقعيته ، ويكون هو الرابط بينها بالقوة والفعل ، فهو المتحرك العاقل فى وسط أشياء ساكنة غير عاقلة . أشياء تحول المكان إلى حامل للمعنى أكثر مما هو مجرد شئ مصمت [١٥١] . والفلاح يتحرك ما بين البيت والحقل .

أول ما يطالعنا فى روايات الريف، ومحاولة الراوى تأسيس أحداثه من خلال واقعيتها ، وتثبيت الصور المرسومة على خلفية ثابتة ، المكان. وإن بدا الراوى بتحديدالزمن كما هو القديم : (كان ياما كان فى سالف العصر والأوان) فإنه يسرع بتثبيت (فى بلاد كذا) يطالعنا الحقل بالأشياء التى تحدد هندسته (النخيل ـ أشجار الجزورين ـ النيل جنوباً ـ الترعة شمالا) ، والمدرك البصرى الذى ينطلق فى المكان يلتقى مع مجموعة رشيقة من النخيل تبتهل رافعة رءوسها إلى السماء تحلق

فوق الحقول الخضراء حيناً والذهبية حيناً ، والمزركشة بين هذا وذاك بالخطوط الفضية البراقة لترعة صغيرة فجأة يغوص البصر فى ظلمة غابة أشجار جزورين كثيفة داكنة ثم تظهر القرية بأكواها الطينية الصغيرة وأسطحها من حطب القطن وقش الأرز وشوارعها الضيقة التى تدب بها الحياة كخلية نحل ... الترعة الصغيرة تمر بجوارها وتتسع هنا لتكون بركة ضاحكة (١٥٢) .

فالهدوء هو السمة الغالبة :

«كل شئ فى هذا الإطار هادئ ساكن ، فأشجار النخيل لا تهز أعطافها ، والنيل يرقد تحت أقدامنا هامداً لا يتحرك ، والدوامة التى تتوسط ما بين الشاطئ والجزيرة الخضراء خامدة ، تغط فى نوم عميق» (١٥٣).

إن النخيل فى القرية يقوم بدور العلاقة المحددة لهندسة المكان ، ويمثل واحداً من أسس الاقتصاد للفلاح فى قرية يصرح أهلها :

« احذف النخل من بلدنا تصبح لا شئ » (١٥٤).

فالفلاح فى القرية الجنوبية يعتمد على البلح بوصفه سلعة اقتصادية : وعدت إلى الشونة اشترك مع أبى وحسن المصرى ، فى تغطية أرضها بأكوام من الرماد .. تحول بين السوس والبلاح نكوم جرن الابرتموده وإلى اليمين القنديله و الحجازى و القرقودة وإلى الشمال سنكوم السكوتى إلى آخر أنواع البلح الأبريمى التى اشتهرت بها قرانا ، ورحنا نعد غرارات طويله يمر على ظهرها زيق أحمر عريض ، وننظف المكاييل ، فمن غداً ، منذ الصباح سنحمل كل أدواتنا هذه

إلى غابات النخيل نستوفى ديوننا (١٥٥).

إلى جانب هذا وعلى مستوى التكنيك القصصى ، فالروائى يستغل صفات النخلة عندما يتكئ عليها كحيلة فنية فى سرد أحداث يتيح زمن النخلة أن يستوعبها ويكون شاهداً عليها فهى تشارك فى القص وتحكى ما لم يشهده الروائى ، وما لا يريد المؤلف التدخل فى سرده فالنخلة التى عاشت طويلاً ، واستطالت لتشهد وترى وتحكى تاريخ المكان والأشخاص :

هذه نخلة سامقة حانية على النيل ... قمتها منقوشة أصفرت نهايات شواشيها تهتز مع النسيم ، وتحتضن ثمارها فى حنان تنحنى قليلا ثم تهمس لجارتها :

– أتعرفين يا صغيرة كم بلغت من العمر ؟

– كم يا جدتى ؟ .. عشرين سنة ؟ ..

– عدى على أصابعك .. استراح المماليك تحتى منذ ...

– مماليك ! ؟

– نعم مماليك .. ألا تعرفينهم ؟ هربوا من المذبحة ، ومروا من هنا ، رحل بعضهم وبقى آخرون ، سعدية من بناتهم بيضاء ، جميلة فى عينيها بقايا زرقه ....

......

ثم تضحك وكأنها تذكر شيئا وتهمس :

– انظرى إلى هذا الرجل : الشيخ أمين .. يمشى وكأنه ملك لقد شهدته فى تلك الأيام مربوطًا إلى حبل . ربطه الانجليز – يشد مراكب ذخيرتهم حين توقف النمو .. أيام حرب الدراويش .. كان يبكى ويصرخ والسياط تلسع ظهره .. والآن ـ دنيا !! ..

فتطلق العجوز الأخرى ضحكة متشرخة وتردد :

– انظرى إلى ساقى ، ألا ترين اللون الأحمر .. إنه دم .. دم عسكرى انجليزى أراد أن يعتدى على فضيلة .

– فضيلة ! ؟

– زوجة الشيخ فضل صاحبى ، بالطبع قبل أن يتزوجها ..

– وتركته يعتدى عليها ؟ !

– كلا فقد عالجه فضل وقطع رأسه بفأس .. ألا تسمعينه دائمًا يضحك فى زهو وهو يقول كلب ومات ولم يسأل عنه أهله»[١٥٦]

إن تاريخا طويلاً تعيه النخلة ، ولا ينتهى بانتهاء المقطع الطويل السابق ، فهو يمتد عبر ثلاث صفحات مكدسة بالأحداث التاريخية .

انطلاقًا من دور الشئ المزدوج بالنسبة للقص، وللشخصية يمكننا تصنيف الأشياء حسب وظيفتها للفلاح وفاعليتها فى القص :

فى الأولى : حيث تكون بالنسبة للفلاح أداة فقط ، لا تتعدى كونها مادة تؤدى غرضا ما وقيمتها وقت استخدامها ثم تصبح لا شىء بعدها أى دور الشىء قبل القص وإن كان القص وسيلتنا لادراكه .

وفى الثانية : فاعلية الشىء فى القص بعيداً عن كونه أداة عمل ، ولكن بوصفه دلالة تساهم فى بناء معنى القص كلية .

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته فى القص
البندقية	تمثل القوة والتميز فملكية نوح لها جعلته من الأعيان .	محركة للأحداث فسرقتها فجرت أحداث الرواية التى تبنى عليها .
البوابة	تمثل عنصر حماية ، وحاجز من المعتدى حجمها يتدخل فى رسم مكانة صاحبها فكلما كبرت البوابة كان هذا دليلاً على القيمة الاجتماعية للفرد اندفع إليها .. ورآها شاهقة وكأنها تفتح له ذراعيها – إن كان لها أذرع ،وقد كان كل ما فى البوابة ينبئ عن عز قديم اندثر كله كان بيت حميدة بيتًا قديماً بوابته عريضة حتى قيل عنها أنها تدخل الجمل بما حمل»(١٥٧) .	يتخذها الروائى عاكسا لحزن عام يدخل القرية ، فأبواب القرية لا تغلق نهارا ويكون انغلاقها حزنا على حبس الرجال كل الأبواب المغلقة فى الصباح لأول مرة .. فالقرية لا تغلق دورها إلا فى الليل ولكن الحال تغير.. أغلقت الأبواب يوم الذهاب الرجال(١٥٨) .

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
حمار/ جحشه	يمثل وسيلة مواصلات ، ومساعد على العمل وله أهمية خاصة عند الفلاح «الواحد منا ينام بعين مغمضه وعين مفتحة على حمارته ،ولا بهيمته - كيف أنام والحمار بعيد عنى .. مين يحرسه..»(١٥٩).	أحدثت تميزاً لمحمد أفندى لكونه الوحيد الذى يملك جحشة يذهب بها إلى البندر «وامتلأ - أذن محمد أفندى بقرعات حوافر جحشته على أرض المدينة وأحس بالكبرياء والسكينة»(١٦٠) . وأظهر التضاد بين الراكب والمترجل ولم يعد دياب يتحمل لذعات الطريق على قدميه العاريتين(١٦١) . ونسجت فى الفصل كوسيلة سخرية من المأمور ، «انظر إلى حمارك» ويمتطيه المأمور فى المرور على التفتيش ، والوسيلة التى استخدمها الرجال مع نوح عند ذهابهم للشيخ أبو العصى .
مزروعات	الركيزة الاقتصادية ومجال الانتماء إلى المكان ... العمل الذى ينبنى عليه حياة الفلاح ، ويرى مصطفى	تشكل الخلفية الفنية للقص والمؤكد على واقعية المكان .

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
	كامل أن «الفلاح المصرى لم يكن متعصبًا إلا لثلاثة أشياء من اعتدى على أحدها اعتدى عليه نفسه ، وهى امــرأته ، وزراعـتــه ، وماشيته»(١٦٢) .	
العصا	تمثل مصدر الأمن . لماذا ؟ ربما هى العادة .. وربما الخوف .. «الخوف الذى يصحب الريفى إذ يخوض المدينة فالعصا أن تحكم عليها قبضة اليد يتروى الداخل ببعض الطمأنينة»(١٦٣) . وأداة قتال : «وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى وصرخت النساء»(١٦٤) . أداة ترفيه : لعبة التحطيب .	رفعها محرك وإشارة البدء فى المعركة – واستمرار عملها حافظ على دوام القتال – اختلاف نوع العصا التى استخدمها الشيخ يوسف فى المعركة كان الممهد لانهائها «ودخل الشيخ يوسف بعصاه الخيزران الرفيعة بين الرجال»(١٦٥) . وميزت الشيخ يوسف عن الآخرين .
الجاموسة	مصدر غذاء للفلاح ، وأداة عمل وعنصر اقتصادى ونتاجها سبب فخره «فخورة ببهيمتها تخاف عليها من الحسد لم تدع الرجال يدخلونها من العتبة ، إلا بعد أن بيضت بالدقيق جبهتها »(١٦٦) .	سقوط جاموسة مسعود أبو القاسم فى بئر الساقية كان الحدث الذى أنهى المعركة التى مهدت عصا الشيخ يوسف لانهائها ، واخراجها

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته فى القص
		العملية التى أعادت التعاون بين الرجال ، ومحت التوتر الذى سببته المعركة «يادى الداهية السوده يا رجاله ، .. الحقوا الجاموسة ، الجاموسة وقعت فى بير الساقية : وبغــتــة تراخت الأيدى بالعـصى المشـتـبكة على الجسـر وسقطت الفـؤوس والشــمــاريخ على الأرض واتجه الرجال والنساء كلهم إلى بئـر السـاقــيــة وهم يلهثون»(١٦٧) .
المصباح	وسيلة إضاءة يختلف نوعهاحسب حالة الفلاح الاقتصادى (لمبة جاز - نمرة عشرة - كلوب) .	استخدام الضوء رمز للسعادة وانمحاء الحزن وهو حدث يحرك المياه الآسنة لصمت الأشخاص : تسلل الضوء من البوابة إلى عرض الحارة فـفـرح العـيـال به وراحـوا يتـجـمـعـون تحت الضـوء ويلعبـون وأحست النسـاء حين أبصرن ضوء الكلوب المتوهج يغرق البيت بالتغيير:

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
		يا حلاوة دا نوح فك الحزن عال . عال والنبى دى حاجة تشرح القلب»[١٦٨] ..
فأس	**أداة عمل** «كان فلاح آخر يهوى بفأسه على الأرض ليفسح طريقًا للمياه» [١٦٩] . **أداة قتال** «رفع الآخر فأسه فوق رأس الدولاب ونزل بها يريد تهشيمه»[١٧٠] . مصدر رزق الفلاح الأجير حيث يلجأ إليها صالح فى طلب القوت : ذهب لبراح الدار ، ورجع والفأس بين يديه والابتسامة تضئ وجهه تفحصها باهتمام يلاحظ نعومة قبضتها من مسك يدى أبيه على مر السنين» [١٧١] .	استند القص على الفأس وعملها فى سرد حكاية صالح الفلاح الأجير فى السراية ومحرك للأحداث عندما رفعها دياب فى وجه عبد الهادى وارتجف دياب وترنح .. واهتزت الفأس فى يده لحظة ثم هوى بها فجأة على رأس عبد الهادى بيد ثابتة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلق رأسه بحدها اللامع الصلب وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى وصرخت النساء»[١٧٢] .
النيل	مصدر المياه التى تقوم عليها الزراعة، وهى واحدة من مشكلات الفلاح مع الأرض .	انقاص مياهه والتحكم فيها محرك الأحداث فى الأرض .

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
		- منح القص بعداً أسطورياً فى الشمندوره : « النيل هو الحياة . صاخبة أبد الدهر ، هو الحياة الهادئة ناعمة على مر الزمن .. فالنيل هو الهواء والشمس ، وعرق الجباة» . يحول التراب الأصفر الكالح إلى خضرة مخملية باسمه ، وعلى ضفته فى قريتنا صلى الناس لله فاطر السموات ولكنهم فى نفس الوقت يعبدون النيل عن حب ، حين يرضى ، ويتقربون إليه عن خوف حين يطغى ويتغنون بقوته .. وينشدون مزاميره حين يهب الحياة .. لم يكن فى مقدورى حين ذاك أن أصدق أن هناك من يستطيعون العيش فى بقاع نائية .. لا يسيل النيل فى نجوعها ولا أن أتصور أن فى مقدور الناس فى الصحراء أن يتزوجوا دون أن يطهرهم

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
		النيل من آثامهم .. فقد وقر في ذهني منذ تلك الأيام أنه ليس أجمل من النيل وهو يحتضن فتيان قريتنا في حنان دافق في أمسية دافئة أو باردة قبل أن يزفوا إلى زوجاتهم .. فليس في الدنيا أجمل من الفتى النوبي في ليلة زفافه وهو يغوص في النيل عارياً كما ولدته أمه لا يبالي بلسعات البرد في الشتاء ولا بمخاطر الموج الأحمر أيام الفيضان . ليس أجمل منه إلا .. النيل وهو ينساب هادئًا بعد أن يعمده لحياته الجديدة»(١٧٣) .
ديك	ويمثل مع غيره من الطيور المختلفة مصدراً للمال والغذاء ويلعب الديك الأسود أو ذو الصفات الخاصة دوره في طقوس السحر .	مؤشر زمني ومنبه يحدد توقيت الحدث : « ارتفع صياح ديك القرية تلاه نهيق حمار داخل الزريبة أيقظ الكلافين ودبت الحركة ابتدأ يوم جديد استقبله صالح مع الفجر»(١٧٤) .

الشيء/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته فى القص
الأرض	سبب وجود الفلاح وهو إذ يدرك هذا يبنى حياته كلها على أساس من هذه الفكرة .	عنصر المكان وخلفية الصورة ورابط بين الأشخاص وهدف لهم وتمثل عنصر الثبات بالنسبة لعناصر القص الأخرى الأشخاص والزمان والأحداث . وسيلة قصصية لتحريك الأشخاص يتأسس عليهاحركة أحداث الرواية.. ـ تأسس عليها الصورة المتخيلة للقارئ وبالجملة هو قضية الفلاح فى القرية .
الماء	يمثل مع الأرض ثنائية سبب الوجود وعنصر الحياة فلا أرض أو زرع بلا ماء ولا يخفى فاعليته للإنسان عامة والفلاح خاصة .	ـ محرك ومفجر الصراع بين الأشخاص وسبب الصدام بين الفلاحين فى الأرض . يأخذ أشكالاً متعددة تملأ فضاء النص حيث يتزوج شكل إنائه (الترعة ـ القلة ـ النيل ـ الساقية ـ الطلمبة) .
الهواء	درجة هبوب الرياح المتغيرة تبعاً لتغير الفصول تتدخل فى نوعية النبات المزروع .	فى هبوبه يغير من تشكيل الوصف : صفحة النيل ناعمة ملساء تبرق برماح

الشئ/العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته في القص
		من النور تنثال عليها مائلة هنا وهناك ثم يهب النسيم ويركض برقة فوق سطح الماء فيجعده ويحيل المجرى كله إلى جسد بديع راقص تترقرق في العيون مثلما يترقرق فيها موسيقى الألوان المتبدية على الشاطئ»[١٧٥]. وهو دائمًا وراء كل اهتزازه وكل صوت نابع من حركة.
النار/ الشمس	الشمس كمصدر للحرارة والضوء تساعد في الانبات وسطوعها أو اختفائها يرتبط بمواسم زراعات معينة. النار كأداة لانضاج الطعام .	الشمس باعتبارها مصدراً للنور تعطى الفرصة لاتساع مساحة الوصف فما يوصف نهاراً مدركًا بصريا يختلف عما يوصف ليلاً . ـ علامة زمنية فوجود الشمس أو ضوئها في السرد ينبئ عن تحديد الزمن اليومى وحدة الأشعة أو رقتها تنبئ عن الزمن الموسمى .

العناصر السابقة على صورتها تقوم بوظيفة مزدوجة تتمثل فى :

أولاً : الثراء المكانى الذى منحته الرواية للفلاح ، وحركته فى التعامل وتوظيف هذه العناصر ، والأشياء ، وإظهار القوة العقلية للفلاح وثقافته وأن علاقته بالمكان ليست علاقة محصورة فى العلاقة بين الأشخاص أو فريق العمل أو المكان بوصفه فضاء أو مساحة منبسطة ، وإنما تمتد إلى الأشياء المشكلة لجغرافية المكان .

ثانيًا : وظيفة هذه العناصر فى القص تلك الوظيفة التى تعد واحدة من إضافات رواية الفلاح للرواية المصرية وهذا ما يشير إليه مبحث قادم من هذا البحث.

(٩) الفلاح /الأرض ← العمل ← البعد النفسى

حين لا يكتفى الإنسان بالظواهر من الأشياء والحوادث ، وحينما يحاول الهروب من رتابة الحياة وتحكماتها وأن يعيش فى واقع أجمل ، أو واقع مغاير أو أن يعلو على الحياة ، ويراها أكثر عمقا وأكثر خصوبة فإنه يتجه إلى الفن، ذلك النوع من النشاط الإنسانى وتحديد موقع الإنسان المرتبط وجوديًا بهذا المجتمع ، فإنه يتجه إلى الرواية أو إلى ما آلت إليه حاليا لأن الروائى يستعير من الشاعر والفيلسوف اختصاصاتهما أسرع مما يستعيران منه .. لقد قدمت لنا الرواية السلوكية إنسانًا اجتماعيًا . والرواية التى منحت أشخاصها الشكل الخارجى ، والبيئة ، والعمل ، والجماعة الإنسانية لم تقدم هؤلاء الأشخاص مسوخًا مفرغة آلية الحركة تسير وفق التحكم فيها عن بعد ولم تبخل أن تمنحهم : الينابيع النفسية الداخلية كما يسميها دكتور زكى نجيب محمود(١٧٦) . التى تجعل حركتهم ذاتية مما يكفل لهم أن يصنعوا أسلوبهم فى الحياة ذلك الأسلوب الذى يكشف بدوره عن سلوكهم . وعند النقطة التى يظهر فيها سلوك الفرد نبدأ فى الامساك بما من شأنه أن يحلل أعماقه ، وهو يسبر أغواره وقد استطاع ديستوفسكى أن : يبرهن بواسطة علمه بالإنسان إنثروبولوجيا على أن الطبيعة البشرية دينامية إلى أقصى درجة وإن ثمت حركة محتدمة تمور فى أعماقها» (١٧٧) .

أما السكون والثبات فلا وجود لهما إلا على السطح فيما يؤلف الغلاف السطحى للإنسان ، ففى الإنسان ، وتحت قناع العادات ، وانسجام النفس تختفى عواصف وتتضح هوات مظلمة (١٧٨) .

حين نلتقى لأول مرة عبر السطور بشخصية جديدة ، فنحن غالبًا أمام شخص بسيط نرى أفعاله وتصرفاته فى حياته اليومية ، بل وربما تتقارب أو تتشابه مع تصرفاتنا عندها نحس أننا أمام سطح هادئ (يغرس فينا ذلك هدوء اللغة الروائية وبعدها عن الخطابية والانفعالية ، ولكن تدريجيًا يستهوينا حب التعرف على رفيق الرحلة عبر الأحداث المتداخلة ، خاصة عندما نكتشف أنه يمكننا أن نقترب أكثر من ذلك الشخص القريب البعيد الذى يقع عند أطراف أصابعنا وتحت أنظارنا ، بل فى ركن من خيالنا ولأننا لا نملك إلا لغة تتضمنه فإننا نعمد إلى ما يقوله هو الحوار أو ما يروى أفعاله السرد أو ما يمثل آراء الآخرين فيه / الوصف لإدراك الخصائص النفسية لهذا الشخص، ذلك الذى يحدده علم النفس على أنه المجموع الكلى للخصائص المتعلقة بالصفات البدنية ، والقدرات العقلية ، والسمات الانفعالية، والسجايا الخلقية ، وما يحدث بينها من تفاعل فى توافقها مع البيئة»[١٧٩].

الخصائص الشخصية للفلاح

١ - الصفات البدنية : قوة الجسد والأعضاء ، التكيف مع البيئة

٢ - القدرات العقلية : (المكون المعرفى) الخبرة ـ التفكير المنطقى ـ القدرة الفنية.

٣ - السمات الانفعالية : (المكون الوجدانى) ﴿ المودة ـ الميل للخدمة الاجتماعية.

٤ - السجايا الخلقية : (القيم - الآراء - الاتجاهات).

ويلاحظ أننا لمسنا معظم هذه العناصر السابقة ، فكل ما سبق من تحليلات اجتماعية يؤدى بصورة أو بأخرى إلى فهم الفلاح بوصفه ظاهرة نفسية ، فالعمل والعلاقات والبيئة والبعد الجسمانى من المرتكزات الهامة فى فهم الشخصية كما يحددها علم النفس : «وكل ظاهرة نفسية تقوم على دعائم مختلفة تتكون من البيئة الطبيعية المحيطة بالفرد والبيئة الاجتماعية ، والتكوين العام لشخصية الفرد من نواحيه الفسيولوجية ، والعصبية والنفسية [١٨٠] ونلمس هنا توضيحاً لها من المنظور النفسى أو من خلال مرورها عبر نفس الفلاح .

١ ـ الصفات البدنية :

رأينا الفلاح نشطا عاملا يملك قوى قادرة، تكفل له المقدرة على عمل شاق وتتمثل هذه القوى البدنية التى أعلى العمل من شأنها فى الجسد القوى واليد القوية التى يختزل فيها الجسد للقيام بأدوار مختلفة ، ومن خلال هذه الأدوار يظهر توافق الفلاح مع الأرض ؛ فكانت حياته وعمله وبنيته وأدوات عمله ، وملبسه ، ومشربه ، وهو مايسمى بالتكيف الموصوف بأنه «عملية يتوافق بواسطتها الكائن الحى مع الأشياء المتميزة المنفصلة الموجودة فى نفس البيئة الشاملة»[١٨١] ، والتكيف عند الفلاح ليس توافقًا اضطرارياً قهرياً ، فالأرض التى يحبها ؛ علمه حبها أن يتعايش معها، الفلاح فى الشمندوره لم يشرب الخمر ليسكر ، بل اكتفى برائحة الأرض المحروثة .. يعبها فى رئتيه فيسكر[١٨٢].

ب ـ القدرات العقلية :

وهى تلك التى تظهر الجانب المعرفى عند الشخصية ، وقدر ثقافة الفلاح ومكوناتها وأثر العمل فيها وإضافة لذلك تتضح القدرات العقلية للفلاح من خلال خبرة الحياة ، ومدرسة الزمن ، وممارسة الأحداث ، والقدرة الفنية على الإبداع فى العمل ، والقدرة على التفكير المنطقى ، فمحمد أبو سويلم الذى عركته الحياة نموذج للخبرة الحياتية التى تفوق المتعلمين «وصعق محمد أبو سويلم قائلا : بقى أنا يا فلاح أفهم الدور وأنت اللى اسمك متعلم متنور لسه ما عرفتش»[١٨٣] .

والخبرة فى العمل تتيح للفلاح القدرة على الاستمرار والانتاج والقيام بأعمال متعددة فى آن واحد دون التهاون فى واحد منها : إنه مشغول فى هذه الأيام بالرية الخامسة للذرة ، وبزراعة بعض المحاصيل الشتوية مثل الفول ، واللوبيا تحت الذرة ، وبشتل الباذنجان وغدا سينشغل بقطع الذرة ، والنخيل [١٨٤].

فليس فى القرية كلها بل فى كل القرى المجاورة رجل له ، مثل خبرة فضل فى الأرض هو الذى اعتاد أن يجوس فى الأرض يتأملها ليقول فى ثقة :

أريحوا هذه الشريحة .. إزرعوها فولا .. وهذه شعيراً أما التى على يمين الجدول فأزرعوها قمحًا .. لابد من تسميد هذه الشريحة قبل الجدول بالرماد ، وبتراب الكفرى»[١٨٥] .

القدرة الفنية :

إن تنظيم البيت وتشكيله الهندسى ، واستغلال كل المساحات فيه ، وخاصة الجدران ومراعاة ارتفاع قبة السقيفة أعلى من بقية الأجزاء ، لتتصيد نسمة هواء واستخدام خامات البيئة وطقوس الاحتفالات والفولكلور كلها تنم عن الجانب الفنى الذى يكشف بعمق ملامح النفس ، فالفن الفلاحى فن ذاتى ليس نقلاً أو تقليداً للآخرين فى المدينة مثلا يقول هربرت ريد :

« إن فن الفلاحين ليس فنا يصنعه هؤلاء الفلاحون فى تقليد لفن الطبقات الأكثر ثقافة ـ بمعنى أنه ليس انعكاساً جافا لفن المثقفين من الناس»(١٨٦) .

القدرة على التفكير المنطقى :

ما دار بين الفلاحين والشيخ الشناوى ، والذى يرى أن فساد القرية سبب لكل ما يحدث من الحكومة ، ولكن الفلاحين كانوا يرون غير ذلك : وفى تساؤل الفلاحين سر تصرف الحكومة معهم لم يصدقوا أبدا ما كان يقوله الشيخ الشناوى عن اللعنة والجزاء الوفاق»(١٨٧) . فالتفكير فى الأمر بصورة منطقية يكشف عن خطأ الشيخ الشناوى وصواب رأى الفلاحين .

تنظـــيم العمـــــل :

ويبدو فى إعداد الأرض للزراعة وفلاحتها وتنظيم مواعيد الرى ، وهى تدل على روح النظام التى يجب أن تلازم العمل ، وأى عمل إنسانى لابد له من نظام يحكمه ويسوسه .

جـ ـ السمات الانفعالية : (المكون الوجدانى) :

وتبدو السمات الانفعالية عند الفلاح من خلال :

التحـــــمل: إن الفلاح الذى جبل على العمل الشاق ، انعكس ذلك على نفسه فتوافق التحمل الجسدى مع التحمل النفسى ، وهى سمة تبدو واضحة عند الفلاح الذى سار تاريخه موازيا لتاريخ القهر ، والطغيان فهو كما يصفه هنرى عيروط مسالم ووديع لأنه صبور ، وهو صبور لكثرة خضوعه للناس وللأشياء»(١٨٨) .

وما الجمل فى المنظومة الشعبية إلا رمز للصبر والتحمل :

يقول محمد أبو سويلم :

دنا جمل صلب ، لكن علتى الجمال

لوى خزامى ، وشيلنى ثقيل الاحمال

آه يا ولدى ، آه لا تنى أقول آه ..»(١٨٩)

من الوجهه النفسية يمكن النظر إلى المقطع السابق كمنولوج يكشف عن مكنون الباطن ، وإنه إظهار لمنطقة اللاشعور . واستدعاء لما يتوافق مع الأحوال . فتحمل الفلاح يعد تحملا قهريا ، فهو مقهور سلطويا حيث السلطة لا تكتفى بالجور عليه ماديا ونهبه ، فهى تلجأ إلى قهره وضربه فى كرامته بطرق متعددة عبر السرد وهى تتنوع بين :

«شرب بول الخيل ـ التعذيب الجسد ـ قص الشارب ـ الاعلان عن أنه إمرأة»(١٩٠) .

الميل للخــــدمـــــة الاجتماعيــــــة :

الفلاح حين يخدم فى الأرض لا يفيد نفسه فقد ، فهو من حيث لا يدرى يمثل عاملاً من عوامل الدخل القومى ، فى أى مجتمع متحضراً كان أو متخلفاً .

ولا يخفى اعتماد المدينة على القرى المجاورة فى الحياة اليومية : «الملوخية الشتوية التى برعت جزيرتنا فى استنباتها فى غير أوانها وبيعها فى أسواق البنادر القريبة»(١٩١) .

المشاركة الاجتماعيــــــــة :

روح الجماعة التى تسرى فى العمل لا تتوقف عند مكان العمل ، بل تتجاوزه إلى شتى أنواع النشاط الإنسانى ، ومختلف ظروف المكان الواحد ، يتجلى هذا فى الأوقات التى تتطلب من الجماعة أن تجتمع حول واحد منها ، وتختلف نوع المشاركة وشكلها بين جماعة وأخرى ، وتأخذ المشاركة صورة القانون العرفى ، فعند الوفاة ، وفاة أبو صالح فى السراية : حتمت التقاليد أن يعمل للميت وليمة

إكراما له تستمر يومين، وعلى كل صاحب دار أن يرسل صينية مليئة بالمأكولات ويجلس أمامها ، ويستضيف من يريده من الأصدقاء أو المعارف ليشترك معهم وهؤلاء الرجال الفقراء يأمرون نساءهم بتحضير الأرز بالسمن ، وذبح ديك ، أو طهى قطعة لحم بهذه المناسبة رغم أنهم يقضون معظم أيام الأسبوع ، لا غذاء لهم إلا قرن فلفل أحمر ولقمة عيش»[١٩٢].

وفى احتفالات الزواج : يجتمع الجميع للمساهمة وتقديم العون ...

فى الصباح كان بيتنا كخلية النحل ... بعض الرجال يزحزحون (قواقع) الدجاج من مكانها بجوار (الموقد) . والبعض الآخر يضع مكانها القدور الكبيرة ذات الفوهات الواسعة ... وعدة رجال آخرين منهمكين فى سلخ خروفين كبيرين .. وحولهما عدة غلمان قد حملوا أباريق يصبون بها على الذبائح .. والكثير من الغلمان يدخلون وقد حملوا على رءوسهم الصوانى النحاسية الفارغة ، وعليها الأطباق التى جمعوها من بيوت النجع ، ونساء كثيرات يدخلن وقد حملن أطباق الخوص عليها خبز (الملتوت) المنتفخ وقد تطوعن بخبزه فى بيوتهن .

فى الخارج بعض الرجال يشرفون على الغلمان الذين يجمعون أسرة الحبال من بيوت النجع ويضعونها فى الساحة الكبيرة أمام الخيمة فى صفوف متراصة ، والبعض الآخر انهمك فى كنس الخيمة بمكانس من سباط النخيل اليابس .. وآخرون راحوا يرشون المساحة بالماء ويصلحون من أمر مربط الركائب .. فاليوم يوم (النهارية) – يوم (الدخلة)[١٩٣] .

المـــــودة / الحـــــب

رأينا الفلاح محبا وعرفنا اتجاه عاطفته ويهمنا أن نعرف دافعية هذه العاطفة وعلاقتها بالعمل .

ويلتقى الحب والعمل عند النقطة التى يمثلان فيها للفلاح :

١ – **الخلاص** : فالعمل خلاص للإنسان من الملل ، والجهل ، واحتقار الآخرين والملفوظ الشعبى يقرر : اليد البطاله نجسه . يقول والتراس نيف : والعلاقة بين العمل وتقدير الذات لها جوانب مطلقة وجوانب نسبية ، فمن وجهة النظر المطلقة يعتبر العاطل مهين القدر بوصفه كسولا طفيليًا»[١٩٤] .

«وللعمل بالنسبة للناس مهمة يحددها نيف بأنها : وظيفة التخلص من القلق وتفريغ شحنة الدوافع غير المقبولة أو غير المناسبة وانتزاع المتاعب من عقولهم»[١٩٥] .

ثم يأتى خلاص الإنسان من فكرة العدم التى تجعله يسعى إلى حفظ النوع من خلال الحب ، الذى يمثل علاقة منتجة إنسانيا . يرى برديائيف : ترتبط حياة الشخصية ارتباطا وثيقا بالحب الذى بدونه لا يمكن تحقيق الذات أو القضاء على العزلة ولن يكون ثمة اتصال روحى . والحب بدوره يفترض الشخصية فهو علقة بين شخصية وأخرى وهو وسيلة لتحرير الشخصية من أسر الذات »[١٩٦].

٢ - **الهدف** : يقر فرانكل اندو : الحب بالنسبة للإنسان هدف حين يسعى إليه وإن طمح من ورائه إلى منفعة أخرى ، الحب هو الهدف الغائى الأسمى الذى يمكن أن يطمح الإنسان إليه[١٩٧].

كذلك العمل الذى يكون هدفًا فى ذاته يتيح للإنسان أن يحقق أهدافا أخرى.

٣ - **الوسيلة** : فالعمل وسيلة للمعرفة ، والعمل ، وهو كما يقرر نيف : نشاط وسيلى يحقق للحصول على أسباب البقاء[١٩٨] .

ثم إن الحب لا يتم إلا بعد معرفة وإدراك يقول الإمام الغزالى : «إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه»[١٩٩]. لذا فإن حب الفلاح سواء للمرأة أو للأرض داخل فيه المعرفة السابقة واللاحقة .

د - **السجايا الخلقية** : وتبدو من خلال القيم والإتجاهات والآراء . والفلاح يتجه إلى الحفاظ على القيم والمبادئ والأعراف ، والتقاليد ،وهو فى حفاظه هذا يعتبرها جزءاً من ثقافته المتوارثة والمكتسبة وسبق أن مجموعة القيم والأعراف المتداولة والراسخة فى بنية الفلاح وهى فى رسوخها وتمكنها منه تصل إلى درجة الثبات الذى يشابه ثبات الأرض، ولا يفارقها أويبتعد عنها فى تفسيره فطبيعة البيئة من مناخ وعمل تحت حرارة الشمس ، يؤدى إلى حب الثبات : وقد نقلت آلن سمبل، وهى من ثقات علماءالجغرافيا . رأيا لمنتسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرق بصفة عامة وتقول يعزو مونتسكيو ثبات الدين ، والأخلاق ، والعادات ،والقوانين فى الهند وغيرها من أمم الشرق إلى حرارة الجو[٢٠٠] .

والفلاح فى مخلتف أنحاء العالم يعتبر أشد عناصر المجتمع محافظة على القديم، فلديه أفكاره ومعتقداته الراسخة[٢٠١] . ويفسر د. عز الدين إسماعيل ظاهرة الثبات هذه كما يلى :

« الحرارة ، بنية الجسم ، تكوين العقل، نوع التفكير، نوع الانتاج الإنتاج الروحى، ظاهرة الثبات»[٢٠٢] .

الهوامش :

(١) د. عبد المنعم تليمة ، **مقدمة فى نظرية الأدب** ، ص٥ .

(٢) يعتبرها علم النفس : محصلة التفاعل القائم بين الفرد والمجتمع والبيئة وهى ثمرة علاقة الفرد بالفرد وبالزمن وبالمكان وبالكون .

د . فؤاد البهى ، **علم النفس الاجتماعى** ، ص٨٢ .

وهى عند لينتون وغيره تشمل : جميع نواحى التراث الإجتماعى أى كل ما يميز الحياة الاجتماعية عند الانسان عن الحياة الإجتماعية عند بقية الحيوانات .

انظر : فؤاد البهى ، المرجع السابق ، ص٢٩٠ .

والكلمة فى الإنجليزية CULTURE معنى مجازى إنتقلت إليه الكلمة من المعنى الحسى الأصلى وهو معنى الزراعة أو التربية المادية .

انظر : ت اس ، إليوت ، **ملاحظات حول تعريف الثقافة** ، ترجمة : د. شكرى عياد ، القاهرة ، د . ت ، ص ٢٣ وما بعدها .

(٣) والتراس . نيف ، **العمل وسلوك الإنسان** ، ص ١٧٠ .

(٤) الأرض ، ص٥٠ ، ٥١ . وعبد الهادى ، هنا ، تبدو معرفته وثيقة الصلة بالأرض ، وما يجرى عليها .

(٥) د. عبد الغفار مكاوى ، **مدرسة الحكمة** ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص٣٠٢ .

(٦) فالانسان أيا كان وفى أى مكان وجد يطيب له أن يتصرف كما يفهم .

نيقولا برديائف ، **رؤية دستويفسكى للعالم**، ترجمة : فؤاد كامل ، بغداد ١٩٨٦ ، ص٤٤ .

(٧) والتراس نيف ، المرجع السابق ، ص١٧١ .

وسنرى عند التعرض للغة فى روايات الفلاح كيف يكون لبيئة الفلاح لغتها الخاصة التى تحمل فى طياتها إشارة للكيان الثقافى لأصحابها .

(٨) **راوية** ، ص١١٢.

(٩) **الأرض** ، ص٦٣ .

(١٠) **سلمى الأسوانية** ، ص١١٣ .

(١١) الأرض ، ص٣٩٢ .

(١٢) جيمس هنرى بريستد ، **فجر الضمير** ، ترجمة : د. سليم حسن ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠، ص٣٦ .

(١٣) أحمد رشدى صالح ، **الأدب الشعبى** ، مكتبة النهضة ، ط٣ ، ١٩٧١ ، ص١٥٥ .

(١٤) **الأرض** ، ص٨١ .

(١٥) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٧ .

(١٦) **أحزان نوح** ، ص٤٤ .

(١٧) **أحزان نوح** ، ص٤٥ .

(١٨) **أحزان نوح** ، ص٤٥ - ٤٦ .

يلتقى هذا المعنى مع قوله تعالى : «حتى إذا ما جاءوها شهد عليهم سمعهم وأبصارهم وجلودهم بما كانوا يعملون وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا قالوا أنطقنا الله الذى أنطق كل شىء وهو خلقكم أول مرة وإليه ترجعون» .

سورة الصافات ، الآيتان ٢٠ - ٢١ .

(١٩) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢١٤ .

(٢٠) أحمد رشدى صالح ، **الأدب الشعبى** ، ص١٤٢ .

(٢١) **أحزان نوح** ، ص٤٦ .

(٢٢) **أحزان نوح** ، ص٤٠ .

(٢٣) **أحزان نوح** ، ص٤٩ .

(٢٤) **الشمندورة** ، ص٢٦٩ .

(٢٥) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٣٠ ، ٣١ .

(٢٦) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٥٢ ، ٥٣ .

(٢٧) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٨٢ .

(٢٨) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٨٥ ، ٨٦ .

(٢٩) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٨٧ .

(٣٠) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٩٥ ، ٩٦ .

(٣١) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٠٢ .

(٣٢) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٠٦ .

(٣٣) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٠٩ .

(٣٤) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٣٨ .

(٣٥) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٤٦ .

(٣٦) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٦٦ .

(٣٧) لنمعن النظر فى البنية الخطية للكلمة فالحروف المتفرقة غير الملتصقة تقترب مما يسمى بالأنوماتوبيا Onomatopeia (تطابق الصوت والمعنى فى الألفاظ) . مع الإنزياح قليلا ليكون (التطابق بين الرسم والمعنى) وهو ما يمكننا أن نسميه المعنى البصرى وهو أحد الجوانب التى يحسن الكاتب توظيفها.

انظر : بريهان ملكى، **معجم المصطلحات الأدبية الإنجليزية** ، بغداد ١٩٦٦ ، ص٣٥ .

(٣٨) د . عبد المحسن طه بدر ، **الروائى والأرض** ، ص٢٢٨ .

(٣٩) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢٠٠ .

(٤٠) **راوية** ، ص٧٠ .

(٤١) **راوية** ، ص٨٦ .

(٤٢) د . جمال حمدان ، **شخصية مصر** ، ص٢٧ .

(٤٣) **راوية** ، ص٨٦ ، ٨٧ .

(٤٤) روجيه جارودى ، **نظرات حول الإنسان** ، ترجمة : د. يحى هويدى ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص٣٠ .

(٤٥) د. محمد فتحى الشنيطى ، **المعرفة** ، مكتبة القاهرة ، ط٣ ، ١٩٦٢ ، ص٢١٩

(٤٦) فوزية دياب، **القيم والعادات الإجتماعية** ، القاهرة ، د.ت ، ص١٠٥ .

(٤٧) انظر: **المرجع السابق**، ص١١٧، ص١١٧ .

(٤٨) **الأرض** ، ص١٧٥ .

(٤٩) **الشمندورة**، ص٨٥ .

(٥٠) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٥٨ .

(٥١) **الشمندورة** ، ص١٠ .

(٥٢) **الشمندورة** ، ص٢٨٩ .

(٥٣) **الشمندورة** ، ص٣٢٧ .

(٥٤) **الشمندورة** ، ص٤٨٥ .

(٥٥) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٠١ ، ١٠٢ .

(٥٦) **سلمى الأسوانية** ، ص١٤٠ .

(٥٧) **الأرض** ، ص٢٣ .

(٥٨) **سلمى الأسوانية** ، ص١٣٠ .

(٥٩) **وهبت العاصفة** ، ص٥٤ .

(٦٠) **سلمى الأسوانية** ، ص١٥١ .

(٦١) **سلمى الأسوانية** ، ص١٥٦ .

(٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥) **سلمى الأسوانية** ، ص١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠ .

(٦٦ ، ٦٧) **سلمى الأسوانية** ، ص١٦١ .

(٦٨) **سلمى الأسوانية** ، ص١٦١ .

(٦٩) **الأرض** ، ص٢٤ .

(٧٠) **الأرض** ، ص٢٥ .

(٧١) **سلمى الأسوانية** ، ص١٣٢ ، ١٣٣ .

(٧٢) **سلمى الأسوانية** ، ص١٣٢ .

(٧٣) **سلمى الأسوانية** ، ص١٤٠ .

(٧٤) **سلمى الأسوانية** ، ص١٤١ .

(٧٥) **سلمى الأسوانية** ، ص١٤٤ ، ١٤٥ .

(٧٦) **الشمندورة** ، ص٢٤٨ ، ٢٤٩ .

(٧٧) أحمد رشدى صالح ، **الأدب الشعبى** ، ص١٤٤ .

(٧٨) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ص١٩٨ .

(٧٩) **أحزان نوح** ، ص٤٧ .

(٨٠) أحمد رشدى صالح ، ص١٢٤ .

(٨١) **الأرض** ، ص٢٧ .

(٨٢) **الشمندورة** ، ص٢٧١ .

(٨٣) **راوية** ، ص٨٣ .

(٨٤) قال تعالى : «وأنا منا الصالحون ومنا دون ذلك كنا طرائق قددا . وأنا ظننا أن نعجز الله فى الأرض ولن نعجزه هربا . وأنا لما سمعنا الهدى آمنا به فمن يؤمن بربه فلا يخاف بخسا ولا رهقا . وأنا منا المسلمون ومنا القاسطون فمن أسلم فأولئك تحروا رشدا » . سورة الجن ، الآيات، ١١ - ١٤ .

(٨٥) أحمد رشدى صالح ، **الأدب الشعبى** ، ١٥١ .

(٨٦) **المرجع السابق** ، ص١٥٢ .

(٨٧) **أحزان نوح** ، ص٢٠ ، ٢١ .

(٨٨) أحمد رشدى صالح ، **المرجع السابق** ، ص١٣٦ .

(٨٩) **أحزان نوح** ، ص٤٤ .

(٩٠) **أحزان نوح** ، ص٤٨ .

(٩١) **أحزان نوح** ، ص٤٨ .

(٩٢) **أحزان نوح** ، ص٣٦ .

(٩٣) **سلمى الأسوانية** ، ص١٠٦ .

(٩٤) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٦٥ .

(٩٥) أحمد رشدى صالح ، **المرجع السابق** ، ص١٦٩ .

(٩٦) **أحزان نوح** ، ص١٦٦ .

(٩٧) هنرى عيروط ، **الفلاحون** ، ص١١٨ .

(٩٨) عبد الحميد حواس ، وآخرون ، **دراسات فى الفولكلور** ،ص٢٢٧ .

(٩٩) غيور غى غاتشف ، **الوعى والفن** ، ص٦١ .

(١٠٠) المرجع السابق ، ص٦١ .

(١٠١) انظر : سوكولوف ، **الفولكلور وقضاياه وتاريخه** ، ترجمة :حلمى شعراوى وآخر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص١٧ وما بعدها .

(١٠٢) أحمد شوقى عبدالحكيم ، **أدب الفلاحين** ، مطابع دار العرب ، ط١ د.ت ، ص١٣ .

(١٠٣) **الأرض**، ص٣٧.

(١٠٤) **أيام الإنسان السبعة** ، ص١٦٢ .

(١٠٥) **الأرض** ، ص٦٨ .

(١٠٦) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢١٣ .

(١٠٧) **قلوب خالية** ، ص٤٥ .

(١٠٨) **السراية** ، ص١٢٢ .

(١٠٩) **الأرض** ، ص١٦٢ .

(١١٠) **الأرض** ، ص٥١ .

(١١١) **الأرض** ، ص١٥١ .

(١١٢) **الأرض** ، ص٢٨٥ .

(١١٣) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢١٦ .

(١١٤) **الأرض** ، ص٢٧٠ .

(١١٥) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢١٧ .

(١١٦) **سلمى الأسوانية** ، ص١١١ ، ١١٢ .

(١١٧) **الأرض** ، ص٣٩٢ .

(١١٨) **الأرض** ، ص٢٣ ، ٢٤ .

(١١٩) **سلمى الأسوانية** ، ص١٢٨ ، ١٤١ .

(١٢٠) **الشمندورة** ، ص٢٥٥ .

(١٢١) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٢٥ .

(١٢٢) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٤١ ، ٤٢ .

(١٢٣) د. أحمد مرسى وآخرون ، **دراسات فى الفولكلور** ، ص٣٠٨ .

(١٢٤) **المرجع السابق** ، ص٣٢٠ .

(١٢٥) **الأرض** ، ص٣٠٢ .

(١٢٦) **الأرض** ، ص٣٠٩ .

(١٢٧) **الشمندورة** ، ص٧٢ .

(١٢٨) **أيام الإنسان السبعة** ، ص٨٥ .

(١٢٩) **الجبل** ، ص٩٣ .

(١٣٠) يورى لوتمان ، مشكلة المكان الفنى ، ترجمة : سيزا قاسم، مجلة **ألف**، ع ٦ ربيع ١٩٨٦ ص٨٨ .

(١٣١) نقلا عن: **المرجع السابق** ، ص١٩ .

(١٣٢) تورودوف ، **الإرث المنهجي للشكلانية**، ضمن كتاب : **فى أصول الخطاب النقدى الجديد** ، ترجمة : أحمد المدينى ، بغداد ط١ ، ١٩٨٧ ، ص١٤ .

(١٣٣) هنرى عيروط ، **الفلاحون** ، ص٦٤ .

(١٣٤) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ص١٣٥ .

(١٣٥) محمد عزام ، **الأسلوبية** ، ص٢٢٤ .

(١٣٦) **الشمندورة** ، ص٨ .

(١٣٧) **الشمندورة** ، ص٣٧٤ .

(١٣٨) **الأرض** ، ص٢١٩ .

(١٣٩) باشلار ، **جماليات المكان** ، ص٣٦ .

(١٤٠) **المرجع نفسه** ، ص١٣٤ .

(١٤١) **الأرض** ، ص٢٥٩ .

(١٤٢) **الأرض** ، ص١٤١ .

(١٤٣) نقلا عن سيزا قاسم ، **بناء الرواية** ، ص ١٠٠ .

(١٤٤) سيزا قاسم ، **بناء الرواية** ، ص ١٠١ .

(١٤٥) صلاح بوجاه ، **الشئ بين الوظيفة والرمز** ، ص ٥٩ .

(١٤٦) الأرض ، ص ١٦٨ .

(١٤٧) نقلا عن : د. حميد لحميدانى ، **بنية النص السردى** ، ص ٧٩ .

(١٤٨) آلان روب جرييه ، **المرجع السابق** ، ص ٦٠ – ٦١

(١٤٩) صلاح بوجاه ، **المرجع السابق** ، ص ٨٤ ، ٨٥

(١٥٠) **سارتر** ، **ما الأدب** ، ترجمة : محمد غنيمى هلال ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٤ ، ص٦٧

(١٥١) د. بدوى عثمان ، **بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ** ، دار الحداثة، بيروت ط ١ ، ١٩٨٦ ،ص ٩٤

(١٥٢) **السراية** ، ص ٥

(١٥٣) **الشمندورة** ، ص ٥

(١٥٤) **وهبت العاصفة** ،ص ٦٢

(١٥٥) **الشمندورة** ، ص ١٠٢

(١٥٦) **الشمندورة** ،ص ١٠٢ ـ ١٠٣ والسطور المنقطة فى وسط المقطع إشارة إلى سطور لا تخدم المعنى الذى نشير إليه .

(١٥٧) **أحزان نوح** ، ص ١٠٣

(١٥٨) **الأرض** ، ص ٢١٩

(١٥٩) **الجبل** ، ص ٦٧

(١٦٠) **الأرض** ، ص ١٣٩

(١٦١) **الأرض** ، ص ٣٢٦

(١٦٢) مصطفى كامل ، **أوراق مصطفى كامل** ، تحقيق د. يواقيم رزق مرقص ، ١٩٨٦ ، ص ٢٩٥ .

(١٦٣) **أيام الإنسان السبعة** ،ص ١١٦

(١٦٤) **الأرض** ، ١٦٨

(١٦٥) **الأرض** ،ص ١٧٠

(١٦٦) **أيام الإنسان السبعة** ،ص ٥٦.

(١٦٧) **الأرض** ، ص ١٧٠.

(١٦٨) **أحزان نوح** ،ص ١٢٨.

(١٦٩) **الأرض** ، ص ١٦١.

(١٧٠) **السراية** ، ص ٤٨.

(١٧١) **السراية** ، ص ٣٨.

(١٧٢) **الأرض** ، ص ١٦٨.

(١٧٣) **الشمندوره** ، ص ٢٤٨.

(١٧٤) **السراية** ، ص ١٣٣.

(١٧٥) **الشمندوره** ، ص ٢٣٤.

(١٧٦) بول ويست ، **الرواية الحديثة** ، ترجمة : عبد الواحد محمد ، دار الرشيد ، العراق ١٩٨١ ، ص٥ .

(١٧٧) د. زكي نجيب محمود ، فلسفة النقد ، ص ٩٩.

(١٧٨) نيقولا برديائف ، رؤية ديستوفسكي للعالم ، ص ٤٧.

(١٧٩) نزار مهدي الطائي ، قياس الشخصية ، مجلة عالم الفكر (الكويت) ، مجلد ١٣ عدد ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٦٤.

(١٨٠) د. فؤاد البهي ، علم النفس الاجتماعي ، ص ١٥٤.

(١٨١) ايردل جنكنز ، المرجع السابق ، ص ٢٣.

(١٨٢) **الشمندوره** ، ص ١٩٢.

(١٨٣) **الأرض** ،ص ٣١٠.

(١٨٤) **الشمندورة** ، ص ٦٥.

(١٨٥) **الشمندورة** ، ص ١٩٢.

(١٨٦) هربرت ريد ، **معنى الفن** ، ص ٥١.

(١٨٧) **الأرض** ، ص ٨٨.

(١٨٨) هنرى عيروط ، **الفلاحون** ، ص ١١٥.

(١٨٩) **الأرض** ، ص ٢٨٥.

(١٩٠) **الأرض** ، ص ٢٦٠ ، ٢١١ ، ٨٩.

(١٩١) **سلمى الأسوانية** ، ص ١١٣.

(١٩٢) **السراية** ، ص ٩.

(١٩٣) **سلمى الأسوانية** ، ص ١٤٧.

(١٩٤) والتراس نيف ، **العمل وسلوك الإنسان** ،ص ١٩٢.

(١٩٥) **المرجع السابق** ، ص ١٩٦.

(١٩٦) برديائف ، **العزلة والمجتمع** ، ص ١,٧٦

(١٩٧) فيكتور فرانكل ، **الإنسان يبحث عن المعنى** ، ترجمة : د. طلعت منصور ، دار القلم، الكويت ،ط١ ، ١٩٨٢ ، ص ٦٢.

(١٩٨) والتراس نيف ، **المرجع السابق** ، ص ١١١.

(١٩٩) الإمام الغزالى ، **إحياء علوم الدين** ، ط . الحلبى ، جـ ٤ ، ص ٢٥٤.

(٢٠٠) د. عز الدين إسماعيل ، **الأسس الجمالية فى النقد العربى** ، دار الفكر العربى ، ط ٣ ، ١٩٧٤ ، ص ٢٦٦.

(٢٠١) محمد طلعت عيسى ، **دراسات فى الاجتماع الريفى** ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ ، ص ١٨.

(٢٠٢) د. عز الدين إسماعيل ، **المرجع السابق**، ص ٢٦٧.

● الفصل الثالث

السمات الفنية لرواية الفلاح

وأثره فيها

لم يكن دخول العلاج إلى الرواية بوصفه شخصية خيالية ونموذجا فنيا . دخولا عاديا فإذا كانت الرواية قد صورت الفلاح فى صورة فنية استكشف الدرس النقدى جزيئياتها وبين أن الرواية قد استخدمت كل أدواتها لرسم هذه الصورة – فإن دخول الفلاح من ناحية أخرى إلى عالم الرواية قد منحها كثيرا من صفات التميز ، لذا كانت روايات الفلاح مميزة عن غيرها من الروايات بلغتها ، وشخوصها، وفضائها ، وأحداثها . فأبعاد الشخصية فى هذه الروايات تختلف عن غيرها . ولغة الشخصية وثقافتها الفطرية والمكانية غير التابعة لأية أيديولوجيا خارجة عن نطاق المكان والمكان له خصوصيته الواضحة وعاداته وتقاليده التى تكون بمثابة القانون الذى تنتظم خلاله حياة الجماعة ، وإزاء هذا كله يهتم الجانب التالى من الدراسة بالإجابة على السؤال:

ماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية وما الذى قدمته رواية الفلاح للرواية المصرية وذلك على مستوى :

اللغة ـ الرمز ـ جماليات المكان وأشيائه .

(١) اللغـــــة

اللغة التى امدتنا بما سبق من : دلالات و معان ، واستنتاجات ، وجعلتنا نقف عند حد الشخصية الروائية بما أسبغته عليها من مكونات هذه اللغة، واستكمالاً لبنية الشخصية تحتاج إلى توصيف يفصل بين ما تقوله الشخصية ، وما يقال عنها .. وما يوضع على لسانها . تلعب اللغة الروائية هنا أدوارا مختلفة قد تتوازى داخل النص وبنسب متباينة ، فهى للرواية دماؤها التى تغذيها، تمنحها البنية الدخلية وتشكل ملامحها الخارجية الظاهرة ولا تبرح تحافظ على صحتها وتحميها من الخلل ، وهى للراوى قناة الاتصال التى يصب من خلالها أفكار الروائى ويجسد من خلالها صورته الروائية ويخضعها لنحو مغاير هو النص الأدبى الروائى ، فتشكل اللغة حسب النحو العام للنوع الأدبى والنحو الخاص الممثل فى أسلوب الكاتب عبر جزيئات النص وعناصره ، ذلك الأسلوب الذى يظهر تميز الروائى فى استخدام اللغة ، ويعرفه ماروزو بأنه : اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من

درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه[1] ، وإذا كان التميز هو سمة الأسلوب الروائى عامة فإن التميز سمة مهمة من سمات روايات الفلاح، إذهى تقف عند بيئة متميزة وأشخاص متميزين وينسحب هذا التميز على عناصر النص الروائى ، حيث تجئ ذات طبيعة ونسق أسلوبى خاصين ، أو بمعنى آخر علينا الإجابة عن سؤال يطرحه البحث : هل تتميز روايات الفلاح بأسلوبية خاصة وأى العناصر أكثر تميزاً ودلالة على طبيعة الفلاح وفكره ؟ والإجابة تستدعى أن نبحث فى بنيات ثلاثة :

ـ العنوان الروائى ـ السرد والوصف ـ الحوار .

أ ـ العنوان / النـــص المختـــزل

يعد عنوان العمل الروائى على ما له من أهمية ـ بنية مهملة إلى حد كبير فى نقدنا العربى[2] فى الوقت الذى طالته يد البحث فى الآداب الأخرى ، وخاصة الغربية لقد تسمى العنوان الروائى تسميات عدة تصنف على اعتبار :

أ) وظيفته

ـ مظهر لمعنى النص ، والأشياء المحيطة به .

ـ البهو الذى ندلف منه إلى عمق العمل الروائى .

ـ الجزء الدال من النص الذى يؤشر على معنى ما ، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص ، والمساهمة فى فك غموضه .

ـ خطاب مفكر فيه آثم لأنه يواجه المتلقى ويرسم انطباعًا أوليا عن ذلك النص.

ب) بنيته

ـ النص الموازى[3] .

ـ المدخل – الدال الأولىّ .

ـ النص المختزل .

وقد اتضح كيف أن العنوان الجانبى لفصل (الوداع) فى رواية أيام الإنسان السبعة صنع نصا موازيًا مختزلا معناه فى لفظ واحد : هو بنية هذا العنوان ، وكيف أن (أيام الإنسان السبعة) بوصفها بنية لغوية تصوع لها معان تتناسق مع فصول

الرواية ودلالتها . تلك الدلالة التى يختلف تأسسها قبل القراءة وبعدها ؛ فالعنوان فى دلالته يعطى معنى قبل القراءة قد يختلف تمامًا عما بعدها ، وهو مثير للتساؤلات المبهمة قبل الدخول فى النص أكثر منه وضوحًا أو محيلا لدلالة ما ، يقول شعيب حليض : إن العنوان قبل القراءة يحيل على نصوص أخرى غير نصه المرتبط به لكن القراءة تدفع إلى الربط بين العنوان ، والنص ، فيبقى الارتباط قانونياً تحكمه بنية عامة من العناوين(٤) وصياغة العنوان تؤثر إلى حد كبير فى تأسيس معناه ، وفى هذه الناحية يرى كريفل أن العنوان عموماً . يتكون من عناصر متعددة ومختلفة :

«فهو كجملة قد تكون مكونة من اسم علم ، أو أحياء ، أو أمكنة ، أو أرقام، أو تواريخ ويتم الربط بينها بأدوات الربط»(٥) . وتتعلق بالصياغة قوانين أربعة وضعها كريفل وهويك :

١ ـ العنوان عليه الالتزام بالنص الذى يعنيه .

٢ ـ على العنوان أن يكون مثيراً مختصراً ومركزاً .

٣ ـ على العنوان أن يكون نوعياً غير متشابه مع عنوان آخر .

٤ ـ يجب توفر الوضوح فى العنوان (٦).

وإذا كان الوضوح لا يعنى الفجاجة والفضح للنص المعنون ، فإنه لا يمنع من قدر من الغموض اللازم الذى يمنح الفرصة للتأويل وتعدد المعنى ، وهو غموض لازم ومقصود لأنه مبنى على وجه بلاغى يدمر المعنى القاموسى ويؤسس على أنقاضه معان عدة لا تتشابه ، ولكن ما بينها رابط خفى يربطها (٧).

وتتحقق هذه القوانين فى روايات الفلاح ، والتى جاءت بنيتها خاضعة لمكونات متباينة ، وهى مكونات تحاول أن تحقق للنص فاعليته وتنظر له بشكل فعال:

أ ـ **المكون الفاعل** : يكون العنوان عبارة عن اسم أحد أبطال الرواية ، أو أحد الذين ترتكز عليهم الأحداث ولا تقوم إلا بهم ، وجاءت حسب هذا الإطار روايات : (الفلاح ـ رواية ـ سلمى الأسوانية) .

ب ـ **المكون الزمنى**: حيث يأتى العنوان متضمناً إشارة زمنية تدخل فى زمن النص أو تشكل كليته الزمنية : (أيام الإنسان السبعة) .

جـ ـ **المكون الفضائى** : يتضمن العنوان إشارة الفضاء (المكان) فى جزيئيته أو كليته ويشير إلى واقعيته ، إذ يرتبط غالبًا بمكان معروف : (الأرض ـ السراية ـ الجبل ـ دوائر عدم الإمكان ـ قلوب خالية) .

د ـ **المكون الشيئى** : وهو يحدد ويعين بعض الأشياء التى تشكل واحدة من أشياء الحدث الروائى الرئيسية أو الجانبية الهامشية : (الشمندورة) .

هـ ـ **المكون الحدثى** : وهو المكون الأكثر تكراراً ، حيث يعتمد على حدث يستأثر بالنص الروائى ويشكل نقطة التقاء عناصر الرواية المختلفة وهو دائم الحضور فى الوقت الذى قد تغيب فيه المكونات الأخرى بشكل أو بآخر ، بدرجة أو بأخرى ويأتى على هذا النمط : (أحزان نوح ، الحداد ـ وهبت العاصفة ـ الحرام) .

ولكن هذا التصنيف على أهميته ودلالته ، يخدم النص أكثر مما يخدم ما نطمح إليه وهو فاعلية هذه العناوين وما قدمته من دلالة ، أو معنى ، والمدى الذى اقتربت ، أو ابتعدت فيه من الشخصية الروائية / الفلاح .

لقد اقتربت هذه العناوين دلالياً من الأشخاص وخدمت قضاياهم بالإشارة إليها وخلقت عنصراً واضحًا من عناصر الأحداث التى تتأسس عليها ، ويمكن تسميته جامع النص أو جامع المعنى ؛ فأحزان نوح إشارات إلى قضية نوح بوصفه فلاحًا مقهوراً ، يحاول الحفاظ على موروثه من التقاليد(٨) .

١ـ الفـــلاح:

جمع هذا العنوان بلفظه المفرد كل الفلاحين داخله ، فأداة التعريف (أل) لم تحدد فلاحًا بعينه والعنوان يثير تساؤلاً مهما وهو : هل الفلاح فى الرواية هو الفلاح الذى نعرفه ؟. إن النص يقدم فلاحا من نوع خاص ، فلاح أيديولوجى يتحدث بالمفاهيم الاشتراكية ويؤطر فكره فى حدود الفكر السائد فى عصره مما يجعلنا نحيل (أداة التعريف) إلى (أداة عهدية) تضع المعنى فى أضيق الحدود حيث توحى بتعاهد بين الكاتب والقارئ أى أن الكاتب يقصد الفلاح الذى يعرفه القارئ من قبل ...

أو أن الكاتب يصرح بأنه سيصنع فلاحا حسب مقاييس يريدها القارئ ولا يريدها الفن ، لذا كان الفلاح فى الرواية ما هو إلا شخص الكاتب مرتديا ملابس الفلاح، وينطق بلسان الكاتب أفكار عصره المعدة قبلا .

٢ ـ (سلمى الأسوانية)

شخصيتان كشفتا عن جانب له أهميته فى حياة الفلاح ، وهو الشرف ، والعادات و التقاليد وقامتا بدور إخبارى عن قضية الفلاح الجنوبى فى حفاظه على عادات الانتقام، والثأر ، والشرف رغم أن : سلمى بوصفها عنصرا له حضوره فى النص حيث تدور حولها كل الأحداث ، فإنها لم تظهر على مسرح السرد ، ولم يمنحها الروائى مساحة لتقديم نفسها ، بل اكتفى بحضورها فى أحداثه وإنها الشخصية التى تأسست عليها الرواية وشغلت كل الأبطال ، وحركت السرد فى تناميه الصاعد .. وربطها بالمكان (أسوان) كشف بشكل واضح مكان الأحداث ؛ ومن ثم علاقات الناس فوق هذه الرقعة المكانية .

٣ ـ الأرض

منح العنوان مساحة واسعة من المكان ، لرصد حركة أكبر قدر من الأشخاص وكشف علاقة الفلاح بالأرض ، أو بمعنى آخر رؤية الفلاح للأرض وحضورها فى حياته ، ومن ثم شكلت قضية الفلاح الشمالى فى صراعه ضد القوى التى تسعى لاقصائه عن مصدر رزقه وأساس حياته ، وقد منح عدم تحديد اسم القرية الفرصة لنوع من الإيهام الذى انسحب على الفلاح مما جعلنا نشعر أن فلاح الأرض هو الفلاح المصرى فى كل زمان ومكان .

٤ ـ السـرايـة

كشف العنوان بوصفه عنصراً قصصيًا على علاقة الفلاح الأجير بالسلطة المسماه : مالك الأرض، تلك المتحكمة فى مجريات حياته ، وأموره ، وخلعت أداة التعريف نوعا من توحد الاتفاق بين الفلاحين على ماهية السراية بوصفها رمزاً للسلطة .

٥ ـ الجبـــــل

بوصفه علامة تضاريسية كشفت عن طبيعة الحياة التى يحياها فلاح الجنوب وصعوبتها وخلق رمزاً للصلابة داخل نفس الفلاح .

٦ ـ دوائر عدم الإمكـــــان

وهى دوائر إيهامية لا تحيل إلى واقعية بقدر ما تحيل إلى التجريبية فهى دوائر مغلقة توحى بالقهر ، والتقوقع داخل الأسوار الضاغطة ، وقد خلقت فلاحًا رمزياً يحيل إلى الإنسان حين يفقد الأرض / الوطن فيفقد نفسه وكيانه .

٧ ـ الشمنــــــدورة

التركيز عليها يجعلها أهم العناصر بروزاً ، (العنوان) أظهر جانبا من مكونات المكان ومن مشكلات جغرافيته ولعبت فى حركتها الدائمة وخطر التيارالذى يتهددها رمزاً لما يتهدد حياة الفلاح نفسه من أخطار ، وتتوافق فى دلالتها مع الفلاح الذى يشعر بعدم الاستقرار ، حيث قوى التهجير وخطر الفيضان بزيادة مياه البحيرة ... والشمندورة حين يحاول التيار جرفها إلى الشمال ترمز إلى أن كل الأشياء (الخيرات) يأخذها الشمال ولا تعود .

٨ ـ أيـــــام الإنسان السبعة

جملة خبرية حذف ركنها الأول (المبتدأ) تحدد زمنيًا فترة من الزمن المنغلق على مستوى الجملة ، المنتج على المستوى الخارجى ، حيث يوحى بكونية الأحداث التى تستغرق الزمن فينزاح العدد (السبعة) ويظل المعنى أيام الإنسان (المعدودة) ويوحى أن الفلاح إنسان روحانى ، ليست الحياة المادية فقط هى ما يحياه ويطمح إليه وهو معنى ميتافيزيقى لا يبدو إلا لمن يضع نفسه موضع المتحدث عنه أو الفاعل فى النص الروائى فتصبح أيام الرواية هى أيام الإنسان فى كل مكان وزمان ..

٩ ـ قلـــــوب خالية

مكان متحرك (قلوب) ، وحدث دائم (خالية) وهو عنوان يحيل إلى الفلاح حين يحاول أن يكون صاحب قضية ونعنى قضية داخلية تملأ فراغ القلب وتمحو

خلوه ... وتطرح تساؤلا خاصا هل القلوب خالية بذاتها ، أم أن أصحاب القلوب يملكون قوة عقلانية تجعلهم يتحكمون فى قلوبهم فيجعلونها هكذا ؟

١٠ ـ أحـــــزان نوح ـ الحــــــداد

يجمعهـَما طابع الحزن ولونه ، كشف الأول عن موقف الفلاح حين يفقد مصدر قوته ، فيكون الحزن الذى تتوالد منه أحزان خاصة تصبح فى خصوصيتها محيلة إلى شخص واحد (نوح) ولكننا مع نوح نخرج تدريجياً من خانة (الهو) إلى (النحن) فليست الأحزان خاصة به ، فلنا حزنه ولنا حزننا الذى لا يختلف كثيراً عن حزنه ، وهو ما يحيلنا إليه عنوان (الحداد) عندما يرمز إلى حالة الحزن على الفقيد ، فمنصور أبو الليل يتحول من اسم علم إلى اسم عام ، ورمز لفقدنا ، وللموت الذى لا يمسنا بدرجة واحدة ، فهو على المستوى الشخصى مأساة قد تتحول إلى ملهاة على المستوى العام ، ولكن يظل فقد منصور أبو الليل ، والحداد هما فقدنا وحدادنا اللذان لا نشعر بهما .

١١ ـ الحــــــرام

لفظ يدل على واحدة من المحرمات ، إلا أنه جميعًا فأصبح الحرام هو (ما فعلته عزيزة) أو (ما ارتكبته) وكشف عن رؤية الفلاح للحرام هل هو مطلق أم نسبى؟

١٢ ـ وهبت العاصفــــــة

جملة فعلية منح فعلها الفاعلية وكفل لها قوة التغيير ، وأظهر تبدل الفلاح السريع ، والخطير عندما يتعلق الأمر بكرامته ، وشرفه وأن فاعلية العاصفة حين تهب تتطابق تماما مع ثورة الفلاح للشرف ، فكلاهما لا مرد له والفعل الماضى (هبت) يوحى بأن الهبوب قد حدث وانتهى الأمر ... (وهل يمكن لأحدنا أن يوقف عاصفة حين تهب) ولا يخفى أثر هبوبها بعد انتهائه .

إن البنية التى تشكل منها العنوان فى روايات الفلاح كشفت فى جانب كبير منها عن دلالات تؤطر إشكاليات الفلاح وقضاياه ، فالمعنى المكثف الذى يصل إلى درجة الشاعرية يشير إلى أشياء ليست بعيدة عن عالم الفلاح ، وإنما هى تخترق هذا العالم لتضئ جوانبه بشكل كبير .

ب ـ السرد والوصـــــف

الدراسة ليست بصدد دراسة أشكال السرد فى تنوعها وتعددها بصورة عامة ، ولكنها تنطلق من الأشكال السردية فى روايات الفلاح ، تلك الأشكال التى كان السارد المختلف هو أول ما يميزها ، ويؤثر فى تشكيلها .. فلم تتوحد هذه الروايات فى سردها تبعا لإختلاف ساردها ، وفى طريقة عرض المتواليات الحديثة والأحداث عن طريق لغة خاصة هى لغة الرواية ، تلك اللغة التى تعتمد فى بنيتها على بنيات صغرى هى الألفاظ التى لا تقدم معناها إلا من خلال اتساقها فى نسق أكبر (البنية الكبرى) بنية السرد من حيث هو جملة كبيرة ، يقول بارت : فالسرد جملة كبيرة، وهو يكون بطريقة ما ، مثل كل جملة تقريرية مشروع سرد صغير . وبالرغم من أن الجمل (المؤلفة) للخطاب تتوفر على مدلولات أصلية (شديدة التعقيد فى الغالب) ، فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل ، نعثر على الأزمنة ، والمظاهر ، والصيغ ، والضمائر ، وهذه المقولات توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد(١٠) .

حينما نتطرق إلى وضعية السارد التى تحدد نوعه وتكشف عن كيفية السرد وطريقته وأثرها على الشخصية الروائية ، فإننا نلجأ إلى تصنيف الساردين كما اقترحه جون بويون وعرضه تودوروف :

١ ـ السارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)

وهذه الصيغة هى التى يستعملها السرد الكلاسيكى فى أغلب الأحيان فى هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية ، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة(١١) ولكنه يرى ما لا تراه الشخصيات نفسها ويعرف أفكارها ويرى ما يجرى خلف الجدران ، وهو ما نراه فى وضعية السارد عبر: الأرض ذلك الذى يعرف كل شئ وهو غير مشارك فى القص بصورة يمكننا من خلالها أن نعتبره بطلا مشاركاً وهو زائر للقرية يعود إليها فى وقت محدد من كل عام (العطلة الصيفية) ولا يتوقف السرد عند سفره ، ولكن يختلف السرد والوصف وإضاءة الأحداث فى وجوده عنه فى غيابه ، ففى حال وجوده يمتد السرد

ويقل الوصف ؛ فالمساحة الزمنية المحددة بوقت الزيارة تجعل السارد حريصًا على أن يستوفى الأحداث نصيبها من الحديث على حساب الوصف يقول د. شفيع السيد :

وقد كان اعتماد الشرقاوى فى الأرض على السرد وحده الذى يوشك أن ينحصر فى تسجيل وقائع مادية ، ولم يستخدم أية وسيلة أخرى ويعتمد على السرد بضمير المتكلم (من بداية الرواية حتى ص ٤٥) وفى حالة غيابه يختفى ضمير المتكلم ليظهر ضمير الغائب وتتحرك عملية السرد حتى فى غياب السارد»[١٢] .

ويتكرر تكنيك السارد العالم بكل شئ عند الشرقاوى فى : الفلاح و قلوب خالية مع اختلاف ظاهر ، وهو تحول السارد إلى بطل مشارك فى الأحداث ويتضح ذلك فى «قلوب خالية » .

ولا نجد هذا المظهر السردى عند الشرقاوى فقط ، ففى : سلمى الأسوانية يعود السارد من المدينة وقد تأثر بها قولا وعملاً ، فهو يسرد حسب رؤيته الجديدة للأحداث وتأثرا بحياته فى المدينة ورفضا لواقع القرية يذكر ما يراه صحيحًا من وجهة نظره ، ويعتمد على الذاكرة وعلى أقوال الآخرين : فعندما يتعلق الأمر بعادة راسخة فى القرية : (عادة زيارة ضريح الشيخ عامر عند التزاوج) وعند ذكرها فى السياق السردى يتخلى السارد عنها ويضع الجملة الاعتراضية : إذ أن عدم زيارة العريس والعروس للشيخ عام ـ كما قالت لى نجلة – تنتج عنها أضرارا (أضرار)[١٣] جسيمة أهمها أن الزوج لا يتم»[١٤] تلك الجملة التى أخرجت السارد من منطقة العلم بالذات إلى العلم عن طريق الآخرين .

٢ – السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع)

والسارد هنا معرفته لا تتعدى معرفة الشخصية الروائية ، فهو يتساوى معه و والواقع أن الراوى يكون هنا مصاحبا للشخصيات، يتبادل معها المعرفة لمسار الوقائع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث[١٥] .

فالسارد يتميز بأنه مقيم فى الأحداث ومع الشخصيات مما يتيح له أن يقوم بدوره فى السرد والوصف نجد هذا المظهر فى : «الشمندورة» ـ «أحزان نوح» ـ «دوائر عدم الإمكان » ، حيث يصبح الراوى هو الشخصية الروائية وهى الطريقة التى

تمنح السرد بعدا ذاتيا . وهو السرد الذى بمقتضاه يتحول الراوى فى : «دوائر عدم الإمكان» إلى بطل إشكالى يرغب فى تأكيد ذاته بوصفها قيمة ويقف فى منطقة الوسط ، يشبه تماما أبطال التراجيديا الإغريقية حينما يواجهون أقدارهم بشجاعة دون أن يمكنهم تبديلها من الاختلاف الذى يتضح فى عجزه عن مواجهة الواقع ، ومتطلباته تلك التى تضعه بين شقى الرحى ، وينعكس هذا على رحلة السرد ، إذ يجئ انعكاسا لمجتمع يسير نحو حافة الهاوية إن لم يكن قد سقط فيها بالفعل ، ويطرح من وجهة نظر السارد وبعينيه ، ومن خلال تأويله حيث يستطيع كما يشير برونل : «أن يوسع أو يقلص البؤرة السردية[١٦] حسب مقتضيات الموقف .

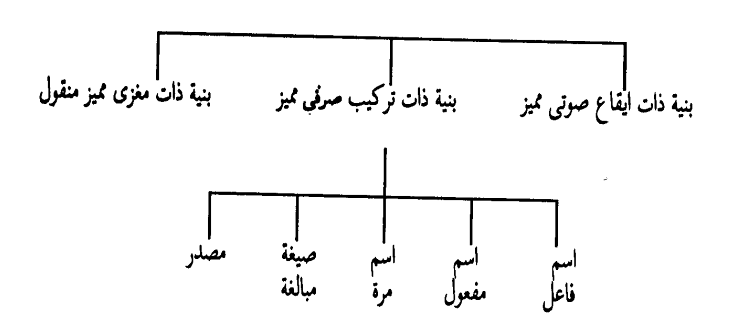
٣ - السارد (الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج)

والراوى هنا تأتى معرفته فى درجة أقل من معرفة شخصياته ، فهو يقدم وصفا سطحيا لما يمكننا أن تركه حتى فى غيابه . ويأتى على هذ الوتيره رواية : الجبل حيث الراوى الزائر الذى لا علاقة سابقة له بالأشخاص أو المكان مما يجعله يرى ويصف دون التعمق ، وقد ينخدع بالمظاهر كما ينخدع القارئ ، بل ويترك للأشخاص الفرصة لأن يخدعوه بتصرفاتهم وأقوالهم التى يلجأ إليها مع حكاياتهم عن أنفسهم ، لتوضيح ما لا يعرف وتفسير ما يستعصى على التفسير ، لذا تطابقت مهمته بوصفه محققا مع دوره بوصفه راوية يندهش عند اكتشافه ما لا يتوقعه ، وما يستجد أمامه من حوادث غير معهودة له .

تتعدد أنماط السرد فى روايات الفلاح إلا أن السرود جميعها تتفق فى سمات خاصة تتميز بها هذه الروايات فعلى سبيل المثال : الحضور المتباين للمرأة ذلك الحضور المتعدد الصور حيث يؤدى وظائف متنوعة بين الرمز ، والإيحاء ، وحضور الأم والابنة والأخت ، والمحبوبة ، والزوجة إلا أن وجود المرأة بوصفها أنثى أكثر حضوراً وتحتل مساحة واسعة من المرأة ، فهى هنا أنثى يميل إليها الفلاح بصورة أو بأخرى لاقترانها بالأرض بوصفهما معاً رمزاً للخصوبة .

ولأن هذه الدراسة ليس مجالها تحليل مظاهر السرد لغويا ، ولكنها تحاول التعرض لملمح لغوى تشترك فيه جميع أنماط السرد فى روايات الفلاح حتى تكاد

تجمع عليه ، وهو الاسم العلم للفلاح بوصفه لفظا لا تتحقق العلمية إلا به . وعبر النص الروائى فإن الاسم العلم للشخصية ينقلها من النكرة الدالة على غير التحديد إلى المعرفة المحددة بالعلمية، وعلى المستوى الفنى ينتقل المحكى عنه من الشخص المجهول إلى الشخصية المعروفة ... إن للاسم العلم فى الرواية وظيفة فنية تضاهى وظيفة الشخص الحياتية والإجتماعية .. وهو فى روايات الفلاح ذو دور تحدده الصيغة اللغوية التى تشير إلى معان داخل الذات ، وخارجه ، وأسماء الفلاح تخضع للبنى التالية :



أولاً : البنية الصوتية

إن الفلاح الذى يعتز بالقوة التى يعتمد عليها عمله ، وتتسم بها حياته يتجه إلى إطلاق الأسماء ذات الصوتية المنخفضة والرنين الشديد ، وحيث يأتى التفكير الصوتى عند الفلاح قويًا متناسبًا مع الفضاء الذى يعيش فيه ، ويعتمد الصوت القوى كأداة إتصال ، ووسيلة تخاطب ، وهو إذ يلجأ إلى التشكيل الصوتى يرغب فى منح القوة للمسمى رابطًا بين جرس الحروف ومعانيها التى يريدها أن تكون فى المسمى ، وهى مسألة لغوية عالجها علماء اللغة الأقدمون كابن جنى ، وسيبويه ، وغيرهما (١٧).

وسبيل الفلاح إلى ذلك استخدام الأصوات التى اصطلح علماء اللغة على تسميتها بأصوات القلقلة[١٨] . أو إلى بناء الاسم من الأصوات متنافرة تبدو قوية من نطقها وصوتيتها . يقول تشتشرين : فإن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تأتى من معناها وحده بل من طبيعة شكلها الصوتى[١٩] ويأتى على هذا النسق (دولاب، برعى شجلوف) السراية و(طلباوى). الجبل (القفطاوى البيومى) رواية (هنداوى) قلوب خالية (ركابى) سلمى الأسوانية» فرهود «أيام الإنسان السبعة» .

ثانياً ـ البنية الصرفية

وتحمل الفلاح دلالة ومعنى كامنين فى صيغتها وتنبئ عن قوة نفسية عنده **فاسم الفاعل** : يمنح الفاعلية والقوة لمن سمى به : (محارب) من الحرب .

(سالم من السلام والسلم) : «سلمى الأسوانية» .

(صالح من الصلاح) : «السراية» .

(منازع) : «وهبت العاصفة» .

(وحامد من الحمد وجابر من الجبر) : «الشمندورة» .

واسم المفعول : الذى يمنح دلالة الحماية (محجوب عنه الشر) (مسعود أى ممنوح السعد) «الشمندورة» . (منصور ممنوح النصر) «الحداد» ـ (محمود من الحمد) «سلمى الأسوانية» ـ واسم المرة (عطوة من الله) «قلوب خالية» .

صيغة المبالغة : الدالة على الكثرة / القوة (الفوأس) «السراية» ـ (عواد) د«وائر عدم الإمكان» .

المصدر : معنى يرى مطلقه وجوده فى المسمى ، أو يؤمل أن يكون عليه مستقبلاً .

(جمال ـ فضل) «الشمندوره» ـ عودة وينطق بضم العين والواو .

ثالثاً ـ المنقولة

وهى أسماء نقلت من معانيها لتحمل نفس المعنى ، والدلالة ، أو لتمنح من نقلت إليه بعض صفات صاحب الاسم السابق ومعانيه ، أو تقرباً لله تسميا بعبوديته، وهى بنية ربما تسرى على البنيتين السابقتين وتزيد عليهما وتتضح فى:

١ ـ التسمي بأسماء العبودية لله عبد الهادى ـ (الأرض) ـ عبد المحسن (وهبت العاصفة) عبد العزيز (أيام الإنسان السبعة) ـ (عبد الله ـ حسب الله) سلمى الأسوانية .

٢ ـ أو الأنبياء : نوح ـ (أحزان نوح ـ الشمندوره) ، صالح (السراية) ، محمد أبو سويلم ـ (الأرض) ، موسى (وهبت العاصفة) .

٣ ـ أو الصحابة ، والأولياء : عثمان (الشمندوره) ، أبو عوف (رواية) ، عامر (وهبت العاصفة) ، على (الجبل) .

٤ ـ أو اسماء قرآنية : ياسين ـ عمران (هبت العاصفة) .

٥ ـ أو أبطال السير الشعبية : غانم ـ أبو زيد (قلوب خالية) .

٦ ـ الملائكة : جبريل (أحزان نوح) .

٧ ـ أسماء حيوانات أو أشياء لعلاقة تشابه فى الشكل : دولاب ـ القرموط (السراية) .

ومن الملاحظ أن البنية الأولى (الصوتية) هى تلك البنية التى يتضح فيها ابتكار الفلاح أكثر من غيرها حيث يبنيها حسب المعنى الذى يريده ، ثم هى تتفق مع غيرها فى أن استخدام الفلاح لها يعد إرهاصا بمعنى يعرفه وتدفعه هذه المعرفة لاستخدامه وكما يقول ستيفن أولمان : «عندما استعمل كلمة يكون معناها هو المعنى الذى اختاره لها فقط لا أكثر ولا أقل»[٢٠].

وعلى مستوى النص تدخلت صيغ أسماء الفلاح لتظهر دلالة تشير إلى الشخصية ، وتطابق بين المعنى الذى يحمله الاسم قبل إطلاقه على صاحبه وبين الجوانب المعنوية للشخصية فالفواس مثلا بوصفها صيغة مبالغة تتطابق مع الشخص القائم بالعمل المتكرر بالفأس وعلى المستوى الاجتماعى ، تشير الأسماء المختارة إلى تطلعات الفلاح وأحلامه ، وما يسعى إليه والصورة التى يحلم بها لحياته (منصور ـ حامد ـ محمود ـ مسعود ـ صالح) أو يستمد المعانى من الشخصية المنقول عنها الاسم : (نوح ـ محمد ـ موسى ـ عثمان ـ أبو زيد).

جـ ـ الحوار

يلعب الحوار أدوارا مختلفة في القص ، فهو بالإضافة إلى كونه وسيلة العلاقة بين الأشخاص ، وتوضيح طبيعة الشخصية ، والكشف عن تفكيرها ، وأيدلوجيتها، والتمهيد للوصف ، يمثل أحد وجوه الحياة للشخصية فالوصف قد لا يعلن عن وجود الشخصية بالقدر الذى نريده ويريده الروائى ، والإنسان حين ينطق يكشف عن الجانب الخفى الذى لا يدرك إلا بالنطق ، وقديما قالوا : المرء مخبوء تحت لسانه ... وللحوار الروائى لغته الخاصة التى تقترب من لغة الشعر فاللفظ الواحد قد يحمل من الدلالات ويكشف من المعانى ما تكشفه الجملة والعبارة ، فهو ينطق بإحساس المتكلم ورؤيته للعالم من حوله .. وبالجملة فالحوار هو الشخصية وهو أدق وسائل الروائى فى رسم الشخصية وتثبيتها ومنحها الحياة .. ويكشف عن فنية الروائى نفسه ودرجة اقترابه ، أو ابتعاده عن أشخاصه ،وهل منحهم الفرصة لأن يكونوا أشخاصًا لهم طبيعتهم الخاصة وأفكارهم الخاصة بعيداً عن أفكار الكاتب أيدلوجيته .

ولغة الحوار فى روايات الفلاح تضع الباحث فيها أمام إشكالية الحوار بين الفصحى والعامية ، تلك التى انقسم حولها النقاد والروائيون بين مؤيد ومعارض ولأن هذا البحث ليس بصدد استرجاع ما نوقش ، ولكن يحاول أن يقف عندما من شأنه أن يساعد على استجلاء صورة الفلاح، واستكمال أبعادها وبنيتها .. ، فاللغة تستطيع أن تعبر عن الشخصية أبلغ تعبير وتستطيع أن ترسم أفكارها وبعدها العقلى : فالكلام هو العضو الخالق الذى يشكل الأفكار كما يقول همبولت[٢١] ومن ثم تشكل كياناً إجتماعياً للشخصية ينبنى من خلال الكيان اللغوى، فاللغة التى تمثل عنصراً من عناصر بناء الحدث تعد فى الوقت نفسه جزءاً لا يتجزأ من بناء الشخصية .

ويرى يوسف إدريس أن اللغة الفنية هى التى تجسد الواقع الأعمق للشخصية حتى إذا تكملت بالفصحى المبسطة أى أن المسألة ليست تبسيطاً للغة ، وإنما العثور على الإشارة السرية الصادرة عن المركز اللغوى الفنى للشخصية ، وعندما يتمثل الكاتب ما يصدر عن هذا المركز من إشارات تختلف استجابة الشخصيات

المتعددة لاستقبالها فإنه حينئذ عثر على لغة هذه الشخصية دون غيرها من الشخصيات ـ أى اللغة التى تدل عليها لأنها جزء من بنيتها العامة[٢٢] وقد كتب محمد أمين حسونة مقدمة لروايته (رواية) اسماها بيان المؤلف يقول : «لو التزم قواعد اللغة ونحوها وصرفها وكتب بأسلوب ، فصيح لخان بذلك ضميره ، وهويته الفنية ، ولنقل على الصفحات تماثيل جامدة مجردة من عناصر الحياة»[٢٣] .

نتفق مع المؤلف فى ألا تكون لغة الحوار سببًا فى فقدان هوية الشخصية ، نختلف معه فيما يخص عدم التزام الكاتب بقواعد اللغة حيث أنه من خلال تلمس الحوار فى روايات الفلاح حاول إحصاء الألفاظ الحوارية التى يرى البعض أنها عامية ، وبحثنا فى علاقتها باللغة الفصحى ، فوجدنا أن معظمها له علاقة مرجعية بالفصحى بصورة أو بأخرى وأن لغة الفلاح ليست عامية خالصة ، فالألفاظ العامية ما هى إلا بضعة ألفاظ قد لا تعد دليلاً على العامية ، فالألفاظ تختلف عن الفصحى اختلافا صوتيا حيث يحدث تبدل صوتى أو حرفى : وهو ما اسماه علماء اللغة قوانين صوتية يقول جورجى زيدان : وسماه قدماء العرب أصولا مطردة وهذه التغيرات تحدث فى اللغات السامية بغير استثناء ، وإن وجدت استثناءات قليلة فيجب أن يكون لها سبب خاص وهناك تغيرات اتفاقية وهى لا تحدث فى كل كلمة يقع فيها الحرف بل فى بعضها فقط ولا قانون لحدوثها ، بل هى فى الظاهر حدثت اتفاقاً وفى الباطن لابد أن يكون لحدوثها أو عدم حدوثها سبب لا نعرفه[٢٤] وهو ما أسماه سوسير : الايتمولوجيا الشعبية[٢٥] ويحدث هذا كثيرا عند الفلاح ، مثل : إبدال القاف جيما ، والجيم دالا ، والضاد دالا وغيرها وهى مظاهر تعد من ملامح تفرد الشخصية وتميزها واستقلالها، حيث تتحول هذه المظاهر إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتعارف عليها والتى تدخل مستخدمها فى زمرة الجماعة وبالتالى تخضعه لقوانينها وأعرافها وهى فى الرواية تجئ صورة من صور التعدد اللغوى المساهمة فى تميزها ومن ثم إنجاحها فنيا .

يقول باختين : «إن الرواية هى التنوع الاجتماعى للغات ، وأحيانًا للغات والأصوات ، تنوعًا منظمًا أدبيًا وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية

إلى لهجات اجتماعية وتلفظ متصنع عند جماعة ما ورطانات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال ، والأعمار ، والمدارس ، السلطات ، والنوادى والموضات العابرة وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الإجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ، ونبراته) ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخليًا وعند كل لحظة بين وجودها التاريخى نتيجة لهذا التعدد اللسانى وما يتولد عنه من تعدد صوتى فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال ملاءمة مشخصة ومعبرًا عنها»[٢٦] .

وبعد ، فقد حاولت الدراسة أن تؤكد ما ذهبت إليه من أن للفلاح لغته الخاصة والمميزة والتى تعكس تميزها على الفلاح الناطق بها فى إطار الرواية من جهة ، وتظهر بشكل واضح ما أضافته رواية الفلاح من لغة للرواية فى عموميتها من جهة أخرى . ولم تكن هذه اللغة لتحل فى الرواية ما لم تصاحب الفلاح وعليه فقد عمدت الدراسة إلى إحصاء بعض الألفاظ الواردة على لسان الفلاح فى حواره أو تخللت السرد (وخاصة ما يشير إلى الأشياء المستخدمة فى بيئة الفلاح) وقامت بتحليلها تحليلا لغويا بغية الكشف عن طبيعتها ومدى ما أضافه لها الفلاح.

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
أبهاتنا	٢٨٢ الأرض	جمع لكلمة أب عامية ، والفصيح منها آباءنا قلبت الهمزة تاء ، وزيدت هاء قبل الأل.
أبعدية	١٣٢ الشمندورة	المساحة الواسعة من الأرض الزراعية التى تخص المالك الغنى ،ولم نجد اللفظ فى الفصحى وإن كان من المرجح أن يكون مأخوذا من أبعد اسم التفضيل من بعد واتسع .

المعنى والتحليل	موضعه	اللفظ
فعل يقصد به تسلل ، وراوغ وفي العربية دحل دحالا خدع وماكس وكان داهية مادة (ل د ح) المحيط	٢٣٣ الأرض	اتدحلب
يستخدم للدلالة على إظهار العبقرية وفي اللغة العربية النحرير ؛ الحاذق ، الماهر ، العاقل ، المجرب ، المتقن ، الفطن ، البصير بكل شئ لأنه ينحر العلم نحراً .	٤٨ الأرض	اتنحرر
تعبير يستخدم للسؤال عن الحال ويستخدم للتعبير عن سخرية المتحدث من السامع وأن المتحدث على حق فيما يقول؛ فيؤدى معنى الاستفهام الاستنكارى التعجبى: ألم أقل لك ؟ «كده »أصلها الفصيح هكذا وتستعمل فى تعبيرات عامية مختلفة .	٢٣٣ الأرض	إزيك كده
يستخدم بمعنى اتفقنا على الأمر بعد تنبيه ووضوحه وفصيحه مكون من استبيان + نا الفاعلين . استبينا بتشديد النون .	١٤٧ أحزان نوح	استبينا
قسم لتوكيد القول .	٢٧٦ الأرض	ايمان النبي
يستخدم بمعنى الأكيدو الموثوق منه ، وأصله الفصيح الأكيد ورد فى اللغة أكد الشئ ـ أكدا وثقة وأحكمه وقرره فهو أكيد مادة (د أ ك) المحيط .	٦٢ الأرض	الأكادة
تستخدم بمعناها الفصيح : المتسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر مادة (ح بر) المحيط .	٩ الفلاح	براح
يقال للمحسن استحساناً لصنيعه .		

المعنى والتحليل	موضعه	اللفظ
يستخدم اللفظين ويقصد بهما البرتقال .	٢٤ الأرض	براوة
وواضح الانحراف عن الأصل .	١٣٦ الشمندوره	برتكان
تنطق بفتح الياء والأصل كسرها : وهو	٥٤ الأرض	بردقان
نبات عشبى حولى يستعمل فى العلف رطبا ويابسا .	٤١ أحزان نوح	برسيم
فعلى بمعنى جمح وهو غاضب .	١٣٩ الفلاح	برطع
أعواد القمح اليابسة ويستخدم مفردها بروبية.	١٢٨ سلمى	بروبي
تنطق بكسر الباء والفصيح ضمها وتستخدم كمعناها فى الفصحى : ثمر النخيل قبل أن يرطب مادة (ب س ر) الوجيز .	٣٤٥ الشمندوره	بسر
فى الفصحى بلاصى وهى جرة ذات عروتين تستعمل فى نقل الماء وغيره بمصر مادة (ص ب ل) المحيط .	١٤٥ الشمندوره واللفظ متداول فى روايات الفلاح	بلاص
ويقال بنت بنوت أى فتاة عذراء وهو تركيب عامى لم نقع فى الفصحى على لفظه الثانى .	١٥٩ أحزان نوح	بنات بنوت
يقال لأعواد الذرة اليابسة وفى الفصحى نبات من نباتات المستنقعات المعمرة من الفصيلة النخيلية على هيئة القصب (وواضح العلاقة بين شكل نبات القصب والذرة) وفى الفصحى أيضًا بمعنى ثمر نبات مادة (ص ب و) المحيط .	١٠٠ أحزان نوح	بوص
اسم يستخدم عند النداء على الأب وأصلها الفصيح أبى .	٣٦ الجبل	بوى

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
تبن	٨٧ قلوب خالية	ما تهشم من سيقان القمح ، والشعير بعد درسه تعلفه الماشية ، يستخدم بمعناه الفصيح مادة (ن ت ب) المحيط .
تحطيب	٤٨ الأرض	إحدى الألعاب التى تمارس فى الريف اسمها مشتق من الحطب وهى تشبه المبارزة بالسيف مع الفارق فى استخدام الأداة وهى لعبة تعتمد على المهارة ، القوة، والحذر .
تتحنجلوا	١٠٤ أحزان نوح	تستخدم لمن يتقافز فى مشيته وفى العربية الحنجل المرأة الضخمة الصخابة مادة (ل ن ج) المحيط .
ترباس	١٨٨ السراية	بمعنى القفل على الباب . وفى العربية تربس الباب : أغلقه ، والترباس : مزلاج من حديد يغلق به الباب من الداخل جمع ترابيس مادة (تربس) الوجيز .
تسريف وتسريفة	١١٠ الأرض ١٥٧ الفلاح	اسم أصله تصريف بدلت السين من الصاد وكتبت مطابقة للنطق واللفظ يستخدم على صورة اسم المرة
	١٠٤ السراية	تستخدم بمعنى وقت ، مكان راحة منتصف العمل ، وهى مشتقة من الشربة (النخلة) وتشريب القربة تطييبها بالطين (مادة البشر) المحيط .
جالوص	٣٥٦ الأرض	جالوص الطين أى كتلة مكورة من الطين ونرجح أنها من الجص ، جصص البناء طلاه (ص ج ص) المحيط .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
جاموسة	١٧٠ الأرض	حيوان أليف من جنس البقر ، ورتبته مزدوجات الأصابع المجترة يربى للحرث ، وللحم ، ودر اللبن اللفظ معرب كاوميش مادة (سجم) المحيط .
جبخانة	١٧٣ أحزان نوح	جبخانة البندقية : حقيبة من الجلد توضع فيها الذخيرة .
جبرين	أحزان نوح	اسم علم فى الأصل جبريل .
جض	٣٣٣ الشمندوره	تألم من المرض أو الإصابة وفى العربية حمل عليه بالسيف والعلاقة فى كل الإيلام .
جدرك	٣٠٧ الأرض	بمعنى أصل ، وجذر ، وتغيير نطق الذال إلى دال .
جحشة	١٤٠ الأرض	مؤنث حجش ولد الحمار مادة جحش .
جرجار	١١٣ الشمندوره	ذيل الثوب الضافى الذى يجر ما يتعلق به وفى العربية الجرجار كالقرقار نبت ، ومن الإبل الكثير الصوت مادة جرر (الوجيز) .
جرن	٢٨٣ الأرض	موضع يدرس فيه القمح ، وغيره واللفظ هكذا فى العربية مادة (جرن) (الوجيز) .
جعضيض	٢٥٩ الفلاح	نبات عشبى ، حولى من الفصيلة المركبة، يؤكل نيئا .
جلف	٢٧٥ شمندورة	وتستخدم جلنف ، واللفظان بمعنى : الغليظ الجافى ، والأحمق ، والمعنى هكذا فى العربية . انظر مادة (جلف) ، (الوجيز) .
جلة	٣٩١ الشمندوره	وقود يصنع من الروث ، والبعر بعد تجفيفهما وفى العربية الجلة البعر أو البعرة أو الذى لم ينكسر انظر مادة (ل ج ل) المحيط.

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
حاصل	١٤٧ الشمندورة	مخزن للتبن والأعلاف وفى العربية الحاصل: من كل شئ ما بقى ، وثبت ، وذهب ما سواه مادة : حصل (الوجيز) .
حردة	٦١ دوائر عدم الأمكان	جزء من غطاء رأس المرأة ، تعصب به رأسها (اسم مرة من الفعل حرد وفى العربية حرد الحبل تحريدا أدرج فتله فجاء مستديراً انظر (حرد) .
حرزونة	١٦٦ أحزان نوح	وتنطق حلزونة واللفظان : اسم للسيارة العامة القديمة والمتهالكة ، وفى العربية حلزون دابة تكون فى الرمث الخشب أو من جنس الأصداف مادة (زحر) المحيط .
حش	١٢٢ الفلاح	قطع نبات حشيش (الحشائش) وفى العربية حش الحشيش أى قطعة انظر : ح ش ش
حق	١٦٠ أحزان نوح	علبة أو صندوق من صفيح وفى العربية الحقة وعاء من خشب ، جمعه حق ، وحقوق ، وحقق وأحقاق ، وحقاق . انظر مادة (ح ق ق) (الوجيز) .
حكشة	١٣٦ الفلاح	لعبة تقذف فيها كرة كبيرة بعصا من جريد، أو خشب وفى العربية الحكش الجمع والثقب (مادة حكش) .
حقل	٤٧ الأرض	الأرض المزروعة أو الصالحة للزراعة وفى العربية قراح طيب يزرع فيه . مادة (ل ح ق) (المحيط) .
حلاب	٥٨ أيام الإنسان السبعة	الإناء الذى يحلب فيه اللبن وفى العربية الحلاب : اللبن والإناء يحلب فيه والحَلاب من صناعته الحلب . مادة (ب ح ل) المحيط .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
حلب	٩٧ الشمندورة	اسم يطلق على من هم دائمو الارتحال (الغجر) وفى العربية ، حلب القوم : اجتمعوا من كل وجه مادة ب ح ل (المحيط) .
حوداية	٩ أحزان نوح	منحنى الطريق ، وفى العربية حاد عنه يحيد حيدا وحيدانا ، مال ، مادة : حاد .
حي	٢٨١ الأرض	لفظ يقال عند زجر الحيوانات وخاصة الماعز وفى العربية الحى بكسره الحاء والحيوان مادة (حيى) .
حيازة	١١٥ الأرض	ما يحوزه الزارع وفى العربية حيازة الرجل ما فى حوزته من مال أو عقار ، وحيازة الزارع ما فى حوزته من أرض زراعية مادة (حاز) .
خلق ، خلج	١٤ الجبل	أصلها خلق ، وأبدلت القاف جيما فى لغة فلاحى الجنوب ، واللفظ يطلق على الملابس المستعملة وتجمع على خلقات وفى العربية الخلق محركة البالى جمع خلقان مادة (ق خـ ل) المحيط .
خلقي	١٥٤ الأرض	فظ ضيق الصدر المفترى ، وفى العربية خلق الإفك افتراه مادة (ق خ ل) المحيط .
خريفة	١٠٧ قلوب خالية	مكان ظليل رطب وفى العربية الخريفة نخلة تأخذها لتلقط رطبها مادة (ف خ ر) المحيط .
خشم	٤٨١ الشمندورة	الفم وفى العربية خشم اللحم تغيرت رائحته والخيشوم من الأنف ما فوق نخرته من القصبة وما تحتها من خشارم الرأس

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
		والخياشيم غراضيف فى أقصى الأنف بينه وبين الدماغ أو عروق فى بطن الأنف . مادة (م خ ش) المحيط .
حلاب	٥٨ أيام الإنسان السبعة	الإناء الذى يحلب فيه اللبن وفى العربية الحلاب : اللبن والإناء يحلب فيه والحَلاب من صناعته الحلب . مادة (ب ح ل) المحيط .
حلب	٩٧ الشمندورة	اسم يطلق على من هم دائمو الارتحال (الغجر) وفى العربية ، حلب القوم : اجتمعوا من كل وجه مادة ب ح ل (المحيط) . منحنى الطريق ، وفى العربية حاد عنه يحيد حيدا وحيدانا ، مال ، مادة : حاد .
حوداية	٩ أحزان نوح	لفظ يقال عند زجر الحيوانات وخاصة الماعز وفى العربية الحى بكسره الحاء والحيوان مادة (حيى) .
حي	٢٨١ الأرض	ما يحوزه الزارع وفى العربية حيازة الرجل ما فى حوزته من مال أو عقار ، وحيازة الزارع ما فى حوزته من أرض زراعية مادة (حاز).
حيازة	١١٥ الأرض	أصلها خلق ، وأبدلت القاف جيما فى لغة فلاحى الجنوب ، واللفظ يطلق على
خلق ، خلج	١٤ الجبل	الملابس المستعملة وتجمع على خلقات وفى العربية الخلق محركة البالى جمع خلقان مادة (ق خ ل) المحيط .
خلقى	١٥٤ الأرض	فظ ضيق الصدر المفترى ، وفى العربية خلق الإفك افتراه مادة (ق خ ل) المحيط .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
خريفة	١٠٧ قلوب خالية	مكان ظليل رطب وفى العربية الخريفة نخلة تأخذها لتلقط رطبها مادة (ف خ ر) المحيط .
خشم	٤٨١ شمندورة	الفم وفى العربية خشم اللحم تغيرت رائحته والخيشوم من الألف ما فوق نخرته من القصبة وما تحتها من خشارم الرأس والخياشيم غراضيف فى أقصى الأنف بينه وبين الدماغ أو عروق فى بطن الأنف . مادة (م خ ش) المحيط .
خن	١٦٢ شمندورة	موضع عميق فى الجدار ، وخلافه أو برج صغير للطيور المنزلية ، وفى العربية الخن السفينة الفارغة ، والخنخنة أن لا يبين فى كلامه مادة (ن خ ن) المحيط .
خور	٤٨١ شمندورة	المدخل الغائر بين مرتفعين على الشاطئ وفى العربية الخور، المنخفض من الأرض والخليج من البحر مادة (ر خ و) المحيط .
خص	١٠٠ أحزان نوح	سقف البيت المصنوع من الخوص ، وأعواد الذرة الجافة ، وفى العربية الخص البيت من القصب أو البيت يسقف بخشبة مادة (ص خ ص) المحيط .
دادي ـ يدادي	٢١٧ أيام الإنسان السبعة	لاطف ولاعب وفى العربية الددا اللهو ، واللعب .
داغ	٧٤ الأرض	يقال أجيب داغه ، أى أقضى عليه وفى العربية داغ القوم عمهم المرض ، وهم فى

المعنى والتحليل	موضعه	اللفظ
دوغة من المرض وداغه الحر أفسده . مادة (غ د ا) المحيط .		
الداق المرض ، والعلة وفى العربية داق دوقا ودواقة ، ودؤوقا ، ودؤوقه بضمهما حمق فهو دائق والمال هزل وانداق بطنه انتفخ مادة (ق د ا) المحيط .	١٠٨ الشمندوره	داق
إناء من النحاس أو الفخار لانضاج الطعام وفى العربية الدست صدر المجلس ، وإناء اسطوانى مبطن بمادة تحتمل الحرارة توضع فيه الخامات اللازمة لصهر الحديد الزهر .	٤٤ الشمندوره	الدست
توجيه الدعوة لحضور حفل الزواج وفى العربية دعا دعوة واللفظ من الفعل دعيت وهو لغة فى دعوت مادة (و د ع) المحيط .	١٤٠ سامي الأسوانية	الدعيان
أوقعة أرضا ، وطمر رأسه فى التراب وفى العربية : الخفس الغلبة فى الصراع مادة (س خ ف) وقد أبدلت الخاء دالا .	٦٠ الأرض	دفس
حفرة يوضع فيها الفحم المشتعل وفى العربية : الركوه الزورق الصغير والركية البئر (و ر ك) المحيط .	٣٥٠ الأرض	راكية
زور لا أصل له ، الكاف أصلها القاف ففى العربية رقش الكلام زوره مادة (ش ر ق) المحيط .	٥١ الشمندوره	ركش
الدابة التى تمتطى كالحمار ، وغيره وفى العربية الركوبة المعينة للركوب ، والملازمة للعمل من الدواب ، وناقة ركوبة ،	١٢٦ الأرض	ركوبة

المعنى والتحليل	موضعه	اللفظ
وركبانه وركبوت محركة تركب ، أو مذللة مادة (ب ر ك) المحيط .		
بقايا وفضلات الطعام ، والبهائم فى العربية الروثة واحدة من قصب البشر فى الغربال إذا نخلته مادة (ث ر و) المحيط .	٤٨ الأرض	روث
حصيلة النبات ، والزروع ، وفى العربية : راع يريع نما ، وزاد ، ورجع ، والحنطة ركأراعت والريع بالكسر ، والفتح المرتفعه من الأرض أو طريق مادة (ع ر ا) المحيط .	٢٧٤ الشمندورة ٤٦ الفلاح	ريع
زررنى تعالى على ضيق الخناق وفى العربية زوررزنى : ضـــيق على وتزررزر على ادعى الذكاء مادة (ززر) المحيط .	١١٢ الأرض	ززرر
الأمور غير المنتظمة .	١٤٧ الأرض	زرواط
حظيرة للماشية تبنى من البوص أو الطين وفى العربية الزرب المدخل وموضع الغنم ج زروب وبناء الزريبة للغنم مادة (ب ز ر) المحيط .	١٨٨ السراية	زريبة
كيس من القماش يوضع فيه الدقيق وفى العربية : الزكيبة شبه الجوالق (الوعاء) مصرية مادة (ب ر ك) (الوجيز) .	٣٨ الأرض	زكيبة
إناء من الفخار يشبه البلاص ، أو الجرة .	٦٠ الأرض	زلعة
زمام القرية حدودها وفى العربية جملة الأرض الزراعية التى تستغلها القرية مادة (ز م م) الوجيز .		زمام

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
زنابيل	٥٤ أيام الإنسان السبعة	القفف الكبيرة ، وفى العربية الزنبيل ، والزنبيل القفة أو الجراب ، أو الوعاء مادة (ل ز ب) المحيط ومادة زبل الوجيز .
زياط	١٥ السراية	الضوضاء ، والضجيج وفى العربية زاط صاح وجلب ، وزاط الناس اختلطت أصواتهم والزيطة الجلبة ، واختلاط الأصوات مادة (ط ز ى) المحيط .
زير	١٦ الأرض	وعاء من الفخار يستخدم لحفظ وتبريد ماء الشرب وفى العربية الزير الدن مادة (ر ز ى) المحيط .
سباخ	٢٧٤ الأرض	سماد بلدى وفى العربية سباخ جمع سبخة ومن الأرض ما لم يحرث ولم يعمر للملوحته مادة (خ س ب) المحيط .
سفخ	١١٥ قلوب خالية	لطم على الوجه والخاء مبدلة من الحاء ، وفى العربية سفخ الدم أراقه أو مبدلة من العين وفى العربية سفع فلان فلانا لطمه وضربه مادة (ح س ف) و (ع س ف) المحيط .
ساقية	٥٨ الأرض	آلة لرفع المياه وهى اسم الة على وزن فاعلة من سقى ، وأيضًا فى العربية الساقية النهر والقناة تسقى الأرض ، والزرع وآلة تدار على محور لرفع الماء إلى الحقل ، ومادة (ى س ق) المحيط .
سوخة	٧٣ قلوب خالية	سنة سوخة أى سنة سيئة والخاء مبدلة عن الدال فأصلها سودة .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
سيالة	٤٣ أحزان نوح	الجيب في الملابس مكانه بالتحديد في جانب الجلباب مفتوح من أعلى يوضع فيه الشئ فيسقط فيه بسهوله وفي العربية سال يسيل سيلا وسيلانا جرى مادة (ل س ا) المحيط .
سيجة	٥١ الشمندورة	لعبة ريفية تشبه الشطرنج ، ترسم رقعة على الأرض مكونة من خمس وعشرين خانة يوزع فيها الخصمان أربعا وعشرين قطعة من الطوب او الأحجار الصغيرة لكل منهما نصفها تسمى كل طوبة باسم كلب والفائز من يستطيع إخراج إو التهام أكبر قدر من كلاب خصمه وذلك بأن يحاصره بين كلبين من كلابه وفي العربية سياج الكرم ما أحيط به عليه مادة (س و ج) .
الشاعر	١٣٤ سلمى	لفظ يطلق على المغنى الذى يرتجل الشعر أو يلقى شعر غيره ويطلق على كل من يغنى وفي العربية الشاعر ناظم الشعر وقائله مادة (ش ع ر) .
شحتره	٣٠٥ الأرض	بعثره والرجل قضى عليه بتقطيع أوصاله ولم تقع له على أصل فى العربية .
شحطط	١٥٠ أحزان نوح	كلف بما لا يطاق ودوخ صاحبه وفي العربية شحط بعد وجاوز القدر أو تباعد عن الحق وتشحط اضطراب مادة (ط ش ح) المحيط .
شخب	٥٥ أيام الأنسان السبعة	يقال شخب اللبن أى نزل وسال مدارارا من الضرع وفي العربية الشخب والشخب

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
		ما خرج من اللبن ، والشخبة الدفعة منه مادة (ب ش خ) المحيط
شراقى	٦٠ الأرض	الأرض الشراقى .. البور التى تشققت عطشًا وفى الوجيز الشراقى (فى كلام أهل مصر) .. الأرض التى لم يصل إليها ماء النيل فإذا رويت جادت مادة (شرق) وفى المحيط شرقت الأرض خربت والشرق الشق مادة (ق ش ر) .
شرشرة	١١٣ شمندورة	وجمعها شراشر ،وهى مناجل صغيرة لقطع النبات والحصاد وفى العربية شرشره قطعه والشئ عضه مادة (رش ر) المحيط .
شروقة	٥٨ أحزان نوح	يقال شرقه الفرن فتحتها التى يوضع فيها الخشب والوقود وفى العربية الشرق الشق مادة (ق ش ر) المحيط .
شعنونة	٩٥ الشمندورة	فتاة شعنونة أى حمقاء مشتتة الفكر وفى العربية الشعن ما تناثر من ورق العشب بعد يبسه مادة (ن ش ع) المحيط .
شغي	٢٩ فلاح	شغى المكان يشغى بالناس أى يزدحم بهم دون نظام وفى العربية اختلاف نبته الإنسان بالطول ، والقصر ، والدخول ، والخروج مادة (ى ش غ) المحيط .
شمروخ	٢٤ الأرض	عصا أو نبوت من خشب وفى العربية الشمراخ والشمروخ العرجون عليه بسر مادة (خ ش م) المحيط .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
شهل	١٨٧ الشمندورة	أسـرع فى طلب الشئ ، وولع به وفى العربية الشهلاء الحاجة وشهل ولع .
شواديف	٤٩٢ الشمندروة	مفرده شادوف وهى آلة يرفع بها الماء من البئر أو النهر فى العربية شدفه قطعه شدفه شدفة أى قطعة قطعة مادة (ف ش د) المحيط .
شوالي	٥٥ أيام الإنسان السبعة	شوالى الجبن : إناء من شماريخ النخيل لصنع الجبن ، وفى العربية الشول الماء القليل فى السقاء أو الدلو مادة (ل ش و) المحيط .
شوطة	٣٢ أحزان نوح	الوباء عندما يقضى على الحيوانات والطيور وفى العربية : أشاط السلطان دمه أهدره وتشيط فلان من الهبة : نحل من كثرة الجماع وهلك مادة (ش ى ط) .
	١٧ شمندورة	مخزن التبن أو التمر وخلافهما وفى العربية الشونة مخزن الغلة مادة (ن ش و) المحيط .
صباحية	١٢٠ الأرض	الصباح عامة ، وصباح ليلة الزفاف خاصة وفى الوجيز صبح ليلة الزفاف مادة (صباح) .
صجر	٧٩ الأرض	الشجر وقد أبدلت الشين صادا .
طخ	٦٨ الأرض	طخه ضربه ضربة أودت به وفى (المحيط) الطخ رمى الشىء ، وإبعاده مادة (خ ط خ) .
طشت	١١٣ الشمندوره	إناء كبير مستدير من نحاس أو نحوه يغسل فيه ج طشوت مادة طشت وطمست.
٦٨ الأرض		غطاء للمرأة وفى العربية : الطرحة الكيلسان (وشاح للمرأة) مادة (ح ط ر) المحيط .

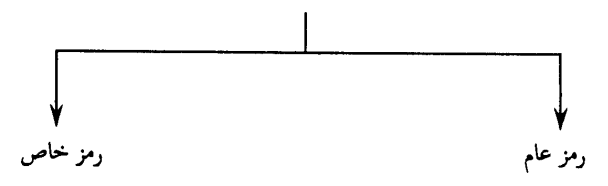
اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
طرنبة	٦٧ قلوب خالية	آلة يدوية لرفع المياة من باطن الأرض .
طواري	٦٦ الشمندورة	الفؤوس ومفردها طورية .
طوالة	١٣٠ السراية	مـزود الدابة : بناء من الطين يوضع فـيـه التبن والعلف وفى العربية : الطويلة والطول والطيل حبل يشد به قائمة الدابة أو تشبك وتمسك طرفـه وترسلهـا ترعى وطول لهـا أرخى طويلتهـا فى المرعى ، مادة (ل ط و) المحيط .
عثنون	٣٦٩ الشمندورة	ما نبت من شعر على الذقن وتحته والمعنى هكذا فى المحيط مادة (ن ع ث) المحيط .
العزق	٢٣٣ السراية	تقليب الأرض بالفأس تمهيدا لزراعتها وفى العربية عزق الأرض خاصة يعزقها شقـهـا مادة (ق ع ز) المحيط .
عفارم	٢٥١ الأرض	لفظ يقـال للثناء على من أحـسن العـمل وهو تركى الأصل .
عكروت	٣١٨ الشمندوره	لفظ يطلق على الطفل أو الشـاب الذكى الماكر .
العواف	١٦٣ السراية	لفظ يقال للتحية ، والاستقبال ، والعوف فى اللغة الحلا ، والشـأن ، والحظ ونبـات طيب الرائحة مادة (ف ع و) المحيط .
غاغة	٥٩ أحزان نوح	الضـجيج والغـوغـاء القـاع الجراد بعـد أن ينبت جناحه أو إذا انسلخ من الألوان وصار إلى الحمرة ، وشئ يشبه البعوض ولا يعض لضعفه وبه سمى الغوغاء من الناس مادة (غ غ ا) المحيط .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
غرارة	٨١ الشمندورة	كيس من القماش السميك يحمل فيه الدقيق أو الغلة وفى الوجيز الغرارة وعاء من الخيش ونحوه توضع فيه الحبوب مادة (غرر) .
فاحتين	٢٨٢ الأرض	حافرين ، وفحت الأرض وحفرها والفعل أصله حفر وينطق فحر التى جاء منها فحت بعد عملية الإبدال .
فرتك	٢٥٣ الفلا	فكك ومزق ، وأصله فرك ورد فى القاموس المحيط ، فرتكه قطعه مثل الذر مادة (ك ف ر).
فرشح	٢٠٧ السراية	تفرشح أى تباعدت أقدامه وجلس مسترخيًا ورد فى المحيط : تفرشحت الناقة تفجحت للحلب وفرشح فرشحة وثب أو قعد مسترخيًا فألصق فخذيه بالأرض أو فتح بين رجليه مادة (ح ف ر ش) .
قرقرة	٣٠٩ الأرض	العرض الزائد من تذرية الحبوب وورد فى المحيط قراقر من أعراض المدينة والقرقر نواحى البلدة الظاهرة مادة (ر ق ر) .

يرى كارليل : « أن كل ما يحيط بنا رمز [٢٧] فالأشياء والبشر من حولنا يمثلون رموز الأشياء ومعانى تشكل رؤيتنا للحياة والعالم» وفى مجال الفن يستخدم الرمز وسيلة للتعبير عن زواياه غامضة فى النفس لا تقوى لغتنا ، وهى لغة الجوامد أن تعرب عنها على حد تعبير برجسون[٢٨] أو هو تعبير عما لا يصرح به مباشرة ، لذا يحتفظ الرمز بمكانة المعنى العميق الذى لا يمنح نفسه إلا لمن يسعى إليه ، ويستشعر لذة إيجاده والرواية بوصفها وسيلة فنية للتعبير كما يرى جوبحر : لا يمكن أن تكون إلا رمزا لأن المؤلف لم يعط الاستكفاء ، أى الحرية الكاملة ، ولا فهم العالم بمجموعه [٢٩] .

الشخصية الروائية فى الفلاح تلعب دوراً واضحاً فى هذا الجانب حيث تشكل الشخصية رمزا لقضايا مختلفة ومتعددة .

وينقسم الفلاح بوصفه رمزا إلى :



رمز عام   رمز خاص

فالرمز العام : يكون غير مقصود أو يبدو هكذا حيث يرمز الفلاح إلى قيم عامة الأصالة والحفاظ على القيم والكفاح ، والعمل من أجل الخير ، والمشاركة الاجتماعية والإعلاء من شأن المبادئ والتقاليد وهى معان تحملها الشخصية ولا يضعها الروائى والرمز المقصود يبدو من خلال روايات الواقعية النقدية التى تبرز الجهل، والظلم وهو رمز يتأرجح بين العام والخاص ، فهو قد يبدو مقصودا حين يتمارس الروائى بفلاحه مع الواقع ويكون مقصودا بالفعل عندما ينحرف عن صورة الطبيعة ، فيبرز منها ما يراه هو قادرا على أن يعمق ويشير إلى ما يريد توضيحه وإظهاره والروايات الأولى للفلاح أشارت إلى هذا الجانب وحملت مضمونه .

الرمز الخاص :

وهو رمز يعد مرحلة متطورة عن سابقتها ، حيث يكون الفلاح رمزا سياسيا أو اجتماعيًا وهو فى رمزيته يشير إلى ذات أو إلى معنى ... والذات قد تعبر عن المعنى ، ولكن المعنى لا يشير إلى الذات .

فالفلاح حميد فى السراية يرمز إلى المثقف الممتلك لوعيه ، ذلك الوعى الذى يؤدى به إلى الصدام مع السلطة والسرد فى تناميه يشير إلى ذلك :

فتبدو ملامح الوعى فى الكلمة التى تستخدم سلاحاً وأداة مواجهة : إن حميدا كان فى الأيام الأخيرة يغنى الأغانى المبتكرة من تأليفه ، تسخر أحيانا من التفتيش والرؤساء[٣٠] .

ولكن هذا الخروج الذى لا يجد فيه حميد صدى لكلماته ، يؤدى به إلى الجنون أو أن الجنون هنا ليس حقيقيًا ، فما هو إلا خروج عن النمط السائد ، فالجحيم هم الآخرون والإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه كما يقول نيتشه ، وهى وضعية المثقف الواعى فى مجتمع له سمات مجتمع السراية ، يقول السارد : ما بحميد : لم أره ... أبوه يغلق عليه الحجرة لكن صوته يملأ الشارع يقول الناس أنه... وهب الدولاب بأصابع يده قرب رأسه أهو اتجنن[٣١] ويكون الوحيد الذى يقترب من سور السراية /رمز السلطة ، بل يتسلقه فى جنونه «قد هرب من دار أبيه وتسلق سور السراية »[٣٢] .

يترفع عن الواقع المعيش ، ويسخر من الوضع المتدنى بصعوده الشجرة متمرداً على الواقع : «ومن داخل الشجرة تدوى ثرثرة مرحة ، وقهقهة متقطعة مصرصرة الإيقاع تضحك على من هم تحت الشجرة وترمى بالنكت»[٣٣] .

وفى صعود المتمرد : يعلن موقفه من السلطة إذ يلقى عليها أدرانه التى تظهر وعيه حيث لا تصيب هذه الأدران إلا ممثلى السلطة ولا تؤذى غيرهم من الفلاحين

« انطلق حميد يفر بسرعة إلى القمة يهز الشجرة كلها معه، قط أسود فى حمرة الغروب الوهاجة .. ثم طار لباس حميد فى الهواء وتمرغت بعض الشباب فى التراب من كثرة الضحك ، وبرقت فى السماء نقط الرذاذ يتصبب على وجه

المرفوع يملأ خياشيمه ، وارتمى بعض الرجال على ظهورهم من شدة المرح عندما تطايرت المجموعة الصاخبة كالغربان تلاحقها قذائف حميد الوسخة ... يتسابق الباش خولى والمأمور فى الابتعاد السريع ... انتصب جسما المأمور ومحروس الضخمان أمام الأنفار ، ووجهاهما ملطخان بالبراز »(٣٤) .

ثم يعتزل المجتمع : معلنا سخطه ووصولاً لقمة التمرد يبقى صوتا غير مألوف وغربة وسط الزحام :

« لم يرجع حميد إلى داره بل أخذ من حجرة مهجورة وسط أنقاض البيوت المتهدمة عند آخر شارع فى القرية مسكنا جديداً ، يعود إليه فى ساعة متأخرة من الليل أما فى النهار فيحوم فى الحقول على هواه ، أحياناً يختفى لعدة أيام تعلم القرية برجوعه عندما تدوى عاليا وسط الليل دق الطبلة المتاع الوحيد الذى استرجعه من بيته يرن الصوت فى ايقاعات غير مألوفة تتراقص أحيانا يصحب الدق غناء مصرصر تستيقظ الأنفار عند سماعه ، لكن بعضهم يهزون رءوسهم فى شىء من الندم »(٣٥) .

ويبقى حميد رمزا مجسدا فى صوت علا (وسط الليل) وطبلته الصوت غير المفهوم ، ولكنه يحمل دلالة صوت المثقف (بايقاعاته غير المألوفة) التى تنبه (توقظ) الآخرين (الأنفار) .

وفى «أحزان نوح ودوائر عدم الإمكان» يأتى نوح وعواد رمزين للفقد فقد الوطن والاسمان مقصودان فالأول استدعاء لطوفان نوح والثانى توظيف مستمد من التراث الشعبى حيث القصة المشهورة : عواد باع أرضه فنوح غير مسئول عن ضياع البندقية ولكن هذا لا يمنع شعوره بالقهر إزاء القوة المتسلطة عليه قوة اللصوص الذين يحتمون بالظلام يقهرونه نوح ويسلبونه سلاحه ، «حيث العتمة تغلف الأشياء وتذهب بملامحها : ولا يكون أمامه إلا أحد مأمرين كلاهما مر إما أن يقتل وأما أن يسلب سلاحه .. يصبح أمام الكبير والصغير الرجل الذى تخلى عن سلاحه ، وكم هو شئ قاتل وبغيض أن يخاف الرجل ويسقط»(٣٦) وفى «دوائر عدم الإمكان »يدور عواد فى القرية باحثا عن ذاته وغارقا فى المأساة : فأرضه جدباء أثمرت قطنا هزيلاً .

وصباحها أمسكت بحفنه من طين حقلى الأسود وأنا فى شدة العجب والفزع كيف لم يعط القطن الوفير .. تقطع كبدى وأنا أرى الشجيرات هزيلة مريضة ، وقد جاءت لوزاتها قليلة لا تطرح محصولا .. «وقال لى القطن الشحيح المندى أن الموظف أعطانى سمادا مغشوشا أخذ بصمتى وأعطانى سمادا مغشوشا»(٣٧) .

وزوجته هنومة عاقر قد ألقت نفسها فى البئر تحت وطأة القهر والحزن ، فغرقت وعواد يرفض موتها كما يرفض السماد المغشوش ، ويطوف القرية باحثا عن هنومة التى ترمز للأرض / الهوية ، والذات ، وتتعدد الدوائر فى الرواية : (هنومة ـ الأرض ـ الساقية التى يدور فيه الثور ـ كلب الأعمى الدائر حول نفسه وهو مربوط فى حبل ودوائر الظلم ممثلة فى السلطة ، موظف الجمعية وضابط الشرطة ورجل الدين والقصر) ويتكشف ضياع الأرض هنا ليظهر الرمز للهزيمة ، وعواد ما هو إلا مصر التى فقدت مسلوبة فى ١٩٦٧ ويمتد إلى جدب الأرض وعقم هنومة الرامز إلى جدب الحياة والنماء فى ظل الهزيمة وآثارها .

وعلى نفس الطريق يسير يوسف القعيد فى الحداد، ومنصور أبو الليل الذى قتل ، يجهل الجميع قاتله ما هو إلا الجهل بأسباب الهزيمة حتى ممثل السلطة مأمور المركز يجهل القاتل .

« لقد قتل ، ومن الذين قتلوه ؟ لا أدرى ، ولا حتى حسن الأعرج الذى كان معه فى الحقل فى تلك الليلة السوداء ، ولا حتى مأمور مركز ايتاى البارود يعرف قاتله .. قتل الحاج منصور أبو الليل وراح يحمل سره معه، صمت إلى الأبد»(٣٨) .

قتل منصور أبو الليل الذى يمثل رمزا لكل فقيد فى سيناء وعلى الجميع البحث عن قاتله لا ... لن تدفنوه أبدا لن يوارى فى التراب حتى نأخذ بثأره أولا .. وتقولون أن سترة الميت دفنه إنه لم يمت .. لقد قتل»(٣٩) وإذا كان من معه فى الميدان هو : حسن الأعرج فمن الطبيعى أن يقتل غيلة ليصبح رمزا لمن فقدتهم مصر ويجب أن تعيش فى حدادها عليهم وأن تلعق جراحها على من لا تعوضه

الأيام وفى الأرض تجسد القرية الوطن الأكبر (مصر) فى تطلعاته للتخلص من الظلم وسوء الحكم يقول د. حلمى بدير : «لقد بدا للوهلة الأولى أن المؤلف لم يفصل حكاية القرية عن حكاية الكفاح الوطنى فى مصر فى مواجهة الظلم ، والقهر الاجتماعيين ، وكان يرمز لأحداثها الكبار بأحداث القرية التى تبدو صغيرة ... وما هى إلا انعكاس حقيقى لواقع الوطن الأكبر[٤٠] ويجسد عبد الهادى الجيل الثانى الذى يستمد جذوة الكفاح من محمد أبو سويلم ممثل الجيل السابق : الذى حمل السلاح مكافحا حتى خارج مصر وفى بر الشام شفت الموت بعينى دى ألف مرة ... زحفنا على الثلج تعرف الثلج كانت الأرض كلها ثلج فى ثلج ، وإحنا بنزحف على بطننا ونطلق بارود[٤١] ورجال القرية كلهم كل حسب دوره وحسب إمكانياته ونصيبه من الوعى ، يمثلون شبكة من الرموز التى تشير إلى مصر وأبنائها ، وتشير إلى نقطة وردت سابقا عند الحديث على عنوان الأرض وهى أن الشرقاوى لم يحدد اسم القرية ليفتح الطريق أمام الرمز ولتكون القرية بالفعل هى مصر عبر تاريخها ، ونحسب أن اسم القرية كان سيحيل إلى قرية بعينها تبعدنا عن إشارية الرمز المقصود .

(٣) جماليات البنية الوصفية للمكان وأشيائه

استقراء وصف المكان فى روايات الفلاح مع تخيل التشكيل الهندسى للبيت ـ يكشف كل هذا عن جماليات المكان بجزئيه المتداخلين: الحقل الخارجى المفتوح و البيت الداخل المحدد المنفتح على العالم الخارجى ،والفلاح يعيش بين عمقين ، فهو يخرج من عمق البيت ليدخل عمق الطبيعة الأم التى تمثل أصل الأشياء ومصدر حمايتها ، وفى الوقت نفسه تحتضن البيت والفلاح داخله .. ثم إن كلا العمقين يلتقيان فى أصل واحد هو أصل كل المركبات، إذ يعودان إلى العناصر الأربعة أو الاسطقسات : (الماء ـ الأرض ـ الهواء ـ النار) وهنا تبدو أولى مظاهر جماليات المكان : التلاءم والتناسب بين الخارج والداخل :

وكما يقول سلاييف فإن : « الملاءمة هى القانون الرئيسى للجمال[٤٢] واللوحة الكبرى للطبيعة بما تحتويه من ألوان وأشكال وصور جزئية ومتحركات وثوابت ترفع شعار التلاؤم هذا ... لقد أدرك الإنسان قديما الجمال فى عناصر

الكون التى هى أساس كل موجود ، فتواءم معها وأقام حياته عليها ورغم تطور الحياه وابتعاد إنسان العصر الحديث عن هذه العناصر بشكل أو بآخر ، إلا أن الفلاح يتعامل معها بصورتها الأولى : (فالماء والأرض والهواء والنار) موجودة عند الفلاح فى طبيعتها الأولى البدائية حيث لم تشوهها يد المدينة الحديثة مما أدى إلى ظهور ثانى جماليات المكان : الطبيعة فى نقائها أو فى عذريتها وبكارتها ...

فالأرض فى بكارتها خصبة تحمل خصائص الأنثى التى ترمز للتجدد والبقاد والحيوية ، وكلها صفات تجابه فكرة الموت والفناء والأرض بعد ذلك رمز الثبات والصلابة فى مقابل الحركة ، والاضطراب ، وهى كمكان له أثره فإنتماء الإنسان للأرض له فاعليته حين يشعر الإنسان بالانتماء أو الضياع ، وكما يرى باشلار : «فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق» (٤٣) .

والماء والنار عنصران يكشف تضادهما عن رمزيتهما يرى د. رمضان بسطاويسى : «أن الماء عنصر أكثر أنوثة ورتابة من النار، عنصر يرمز إلى قوى إنسانية أبسط من تلك التى ترمز إليها النار(٤٤) وهما إذ يتجاوران يخلقان جمال التضاد وإذ يتداخلان تستمر الحياة ويشبع الجسد بانضاج الطعام ... ويخلقان صورة المقدس الأسطورى فى الزمن القديم . يضيف د. رمضان : وترتبط المياه بقيمة كبرى من قيم الخيال الإنسانى لأنها رمز للطهر ، والنقاء ، والحديث عن الماء الصافى الرقراق حديث ذو معنى يؤدى إلى هذا المعنى التطهيرى ، والماء مرتبط أيضا بالخيال الحركى عندما يزداد عنفا ويستولى عليه نوع من الغضب سرعان ما يتباهى الإنسان بالسيطرة عليه وقمعه(٤٥) .

والهواء لا يخفى فى حالة سكونه وحركته ، وهو فى حركته يتدرج من الرقة للعنف ، يهدهد الأشياء ويكسر حدة الملل فى الأشياء الثابتة ، فهو قادر على إحداث النقيض وقادر على إحداث تكوينات فنية متمايزة . ويدخل فى مجال المنافسة مع النار فى سيطرة كل منهما على الطبيعة ، وإحداث أكبر قدر من التغيير فيها .

ثم تجتمع العناصر الأربعة فى التأثير لتخلق اللون . مساحة من لون واحد يشكل وسط المجموعة من الألوان الطبيعية ، ألوان النبات ، والأزهار التى تغرق فى

اللون الأخضر الذى يغزو الإنسان فلا عجب أن نجد الفلاح بتأثير هذا اللون مفعما بالحياة والقوة : فمن الحقائق التى أثبتتها الملاحظة والتجربة أن للألوان دخلا فى زيادة الانتاج أو نقصه ، وأنها تؤثر على نفسية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم يتنبه مطلقا إلى وجود هذا اللون(٤٦) .

ثم يأتى بيت الفلاح صورة مصغرة من الطبيعة ، فالفلاح ينقل مظاهر الطبيعة للبيت ، فيخلق عالما مصغرا لها يقول شوبنهاور : كلما صغرت العالم بمهارة أكبر امتلكته بشكل أكبر كفاءة (٤٧) .

ويشكل هذا العالم المصغر رؤية الفلاح للأشياء فى تناسقها وتناغمها الطبيعيين، بل وتلقائيتها يرى هربرت ريد أنه : من المحتمل أن تكون أكثر مميزات الفن الفلاحى مدعاة للدهشة هى عالميته وشموله ، إذ يبدو أن نفس الصور ، ونفس طرق التجريد ، ونفس الشكل ، والوسائل الفنية تبرز تلقائيا من التربة فى كل مكان من العالم (٤٨) فكل شئ من الطبيعة دخل البيت بيد الفلاح ليخدم غرضا يرى ناقله إنه محاولة للسيطرة على الأشياء التى تتضاءل فى المكان الواسع خارج الذات : فالمكان خارجنا يجتاح الأشياء ويغتصبها على حد تعبير باشلار(٤٩) .

فيكونا البيت المحدد الذى يمثل حرمة ساكنه قادرة على استيعاب واستقطاب بعض أشكال الطبيعة أو بمعنى آخر أكبر قدر منها ، فيخلق هذا ازدحاما ينبئ عن جمال ما ، حيث يختزل الطبيعة الواسعة فى حيز ذى أبعاد محددة ، فالمصباح بقدر ما يؤدى دور الشمس ، والأثاث الخشبى تحوير من أشجار الخارج ، وصور أبطال التاريخ القديم تثبيت واقتناص للزمن ، والحصير ، والبرش إعادة لتشكيل مادة كائنة فى الطبيعة بصورة مغايرة قد لا يرى فيها الإنسان جمالا .

ولا يتوقف الجمال عند المكان فى صورته المادية ، بل يمتد إلى قوانين المكان وروح الإنسان عندما ينظم حياته ، فمجموعة العادات ، والتقاليد ، والجوانب الثقافية ،والعقلية للفلاح تمنح الرواية دماء جديدة من شأنها أن تكون علامة أخرى من علامات التميز .

الخاتمـــــــة

حاول البحث أن يرى الفلاح بعين الفن ؛ الفن الروائى الذى استطاع ـ بوصفه أداة تعبيرية ـ أن يكون لنفسه رؤيته الخاصة للعالم واللإنسان .

والبحث يرى من منظوره الخاص أنه نجح فى أن يضفر جزئيات وعناصر الرواية لتكوين واستجلاء صورة الفلاح ، وأنه فى رحلة استنطاقه النص الروائى يشير إلى مجموعة من ا لنقاط التى يرى أنه حققها : كشفا أو تأكيدا أو إشارة وتتلخص فيما يلى :

١ ـ النص الروائى :

إن التعامل التقليدى مع الرواية المصرية ـ بوصفها نصاً إبداعيا قد أرسيت قواعده وبات له أعلامه ـ هو فى مجموعه تعامل لا يستنطق النص فى الغالب ومناهجه لا تسبر غور النص ، ولا تكشف عن أدبياته ، ومكونات فنه ، لذا فإننا بحاجة إلى إعادة قراءة إبداعنا الروائى بصورة تكشف عن النص بشكل أعمق .

٢ ـ العنوان / النص المهمل :

العنوان الروائى بوصفه جزءا لا يتجزأ من الرواية ، يعد عنصرا مهملا فى دراساتنا النقدية ، وأنه على ما هو عليه من الأهمية فى السياق الروائى يتطلب دراسته بوصفه نصا موازيا أو عنصرا لا يتوقف دوره عند كونه مدخلا للنص الذى يتصدره .

٣ ـ أشياء القص / قصة الأشياء :

الدراسة الخارجية غير المتعمقة للنص الروائى ، وتؤدى إلى إهمال عناصر لها أهميتها وفاعليتها فى مجالها ، وتتمثل هذه العناصر فى الأشياء التى تشكل المحيط الداخلى وجغرافية المكان ، وهذه الأشياء تعد كما مهملا على الرغم مما لها من دلالة وما يتأسس عليها من رموز وإشارات ذات فاعلية كبيرة فى جامع النص فإذا كان النص الروائى بناء محكما له قوانينه ومعاييره التى بنى وفقها ، فإن جميع عناصره لابد وأن يكون لها دور لا يمكننا إغفاله بإغفالها ، لذا علينا ألا نتنبه لأشياء القصة فقط ، بل أيضاً قصة الأشياء .

٤ ـ الكيان اللغوى للشخصية / الفلاح :

الحوار بوصفه مفردات لغوية تعود فى أصلها إلى الفصحى، أن انحراف هذه اللغة صوتيا أو صرفيا عن أصلها لا يفتح الطريق أمام إدعاء عاميتها ، ونفى الفصحى عنهاوقد أقامت الدراسة الدليل على ذلك بدراستها لغة الحوار الروائى دراسة معجمية وضمت أصول اللغة الحوارية فى رواية الفلاح .

٥ ـ شعرية النص :

الرواية بوصفها تشكيلا لغويا قد تطورت فى لغتها ، ومن سمات هذا التطور إنه يمكننا التعامل مع النص الروائى تعاملا شعريا أى نتعامل مع المفردة الواحدة بوصفها بناء لغويا يؤدى معنى فى الإطار الكلى والسياقى للنص . لذا يجب أن نبحث فى النص لا أن نبحث عنه بمقاييس خارجة عنه .

٦ العمل البيليوجرافى :

إن العمل البيليوجرافى فى مجال الرواية بوصفه عنصرا له أهميته ودوره فى البحث الأدبى ، ما زال يحتاج منا إلى مجهود كبير لتلافى النقص والقصور فى هذا الجانب .

٧ الرواية والفلاح :

إن الرواية قد نجحت فى تصوير الفلاح ورسم شخصيته بصورة واقعية ، وإنه إذا كان من الطبيعى أن تتطور شخصية الفلاح روائيا رهنا بتطور الرواية نفسها ، فإن الرواية فى تطورها هذا قد استخدمت الفلاح بوصفه رمزاً واسعا أشارت من خلاله إلى وقائع وأحداث اجتماعية ، ورأت أنه الصورة الأوقع والأعمق للإنسان الواقعى وقد منحت الرواية التى تصوره طاقات تعبيرية لها قيمتها فى الكشف عن الجانب الفولكلورى والعقلية الإنسانية فى صورتها البسيطة وأن الفلاح منح الرواية شخصية متميزة يتكشف تميزها فى علاقتها بالأرض تلك العلاقة التى تكشف عن جوانب الشخصية كلها .

٨ ـ المكان الروائى :

عناصر المكان تلعب دورا فى اطار الشخصية ويمتد هذا الدور ليكون دورا بارزا فى القص ، وبذلك تلعب عناصر المكان وأشياؤه دورا ثنائيا : حيث وظيفته للشخصية من ناحية وللقص من ناحية أخرى وأشار البحث إلى تميز المكان فى روايات الفلاح عنه فى أنواع الرواية الأخرى .

٩ ـ وضعية السارد :

إن وضعية السارد فى روايات الفلاح تختلف فى التصوير الفنى للشخصية إلى حد واضح حيث يكون السارد المقيم أكثر اقترابا وقدرة على وصف المكان فى آثاره وعلاقته بأصحابه ، وهى علاقة لا نستطيع إهمالها عند الحديث عن الفلاح بوصفه إنسانًا يعيش فى إطار الزمان والمكان قطبى الحياة .

١٠ ـ رواية الفلاح :

على الرغم من أن رواية الفلاح لا تنفصل فى تاريخها عن تاريخ الرواية المصرية بعامة ، إلا أنها رواية متميزة بشخوصها ، ومكانها ، وساردها ، وأشيائها وقوانين حياتها فى هذا الجانب يمكن دراستها بمعزل عن غيرها من الروايات .

المراجع :

(١) نقلا عن د. عبد السلام المسدى ، **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، ط ٢ ، ٢٩٨٢ و ص ١٠٢ .

(٢) انظر : د. يوسف نوفل ، **محمد عبد الحليم عبد الله ، حياته ، أدبه** ، الرياض ١٩٨١، ص ١٤٨ ، وهى أول دراسة نقدية تشير إلى العنوان الروائى .

(٣) بتصرف شعيب خليفى ، النص الموازى للرواية (استراتيجية العنوان) مجلة **الكرمل** ، العدد ٤٦ ، ٢٩٩٢ ، ص ٨٢ ، ٨٣ واستفاد الباحث كثيرا من هذه الدراسة واعتمدعليها فى هذا الجزء بالإضافة إلى كتاب د. يوسف نوفل .

(٤، ٥، ٦) **المرجع السابق** ، ص٩٠، ٩٥، ٩٦.

(٧) السابق ص ٩٣.

(٨) والحداد بوصفه عنواناً أشار إلى الحداد بوصفه حدثاً يأخذ بجامع النص ، وتنطلق منه الأحداث الفرعية، وكشف عن جانب من أسباب الحداد عند الفلاح (وهبت العاصفة) كان العنوان تعبيراً بشكل مجازى عن مضمون العمل الذى فتح الطريق أمام اكتشاف أسباب ثورة الفلاح .

والحرام لفظ أشار إلى الحدث الذى استأثر بالنص الروائى ، فبدا كأنه لفظ مسيطر مسيطر فى معناه تضمن النص الروائى بدلا من أن يتضمنه النص .

(٩) انظر : عباس حسن ، **النحو الوافى** ، دار المعارف ط ١١ جـ ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٤٢١ وما بعدها .

(١٠) رولان بارت ، **التحليل البنيوى للسرد ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى** ، ترجمة : حسن بحراوى وآخرون ، ص ١٢.

(١١) انظر : **مقولات السرد الأدبى** ، ص ٥٨ وما بعدها .

(١٢) د. شفيع السيد ، **اتجاهات الرواية المصرية** ، دار المعارف، ١٩٧٨ ص ٢٠٨

(١٣) هكذا فى الأصل وما بين القوسين من عندنا وهو الصواب ، فاللفظ فاعل مرفوع ، وليس منصوبا .

(١٤) سلمى الأسوانية ، ص ١٣٠ .

(١٥) د. حميد لحميدانى ، **بنية النص السردى** ، ص ٤٨ .

(١٦) بيربرونل وآخرون ، **النقد الأدبي** ، ترجمة : د. هدى وصفي ، القاهرة ط ١ ، ١٩٩٠ ص ١١٧ .

(١٧) انظر : ابن جني ، **الخصائص** ، جـ ٢ ، ص ١٧ ما بعدها .

(١٨) هي : (الباء ـ الجيم ـ الدال ـ الطاء ـ القاف)، وجمعها الدارسون في قولهم قطب جد وهي في نظر سيبويه أصوات مجهورة شديدة .

(١٩) ف تشتشرين ، **الأفكار والأسلوب** ، ترجمة : د. حياة شرارة ، بغداد ، د.ت ،ص ٤٥ .

(٢٠) ستيفن أولمان ، **دور الكلمة في اللغة** ، ترجمة : د. كمال بشر ، مكتبة الشباب ط ١٠، ١٩٨٧ ،ص ٦٢

(٢١) انظر : أ.ف. تشيتشرين ، **الأفكار والأسلوب** ، ص ٤١

(٢٢) د. غالي شكري ، في حواره مع يوسف إدريس ، مجلة **القاهرة** ،ع ١١٧ ، ١٩٩٢/٨، ص ١٠٨

(٢٣) راوية ص ٣

(٢٤) جرجي زيدان ، **الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية** ، دار الهلال ، ط ٢ ، ١٩٠٤، ص٦٢.

(٢٥) انظر : سوسير ، **علم اللغة العام** ، ص ١٩٧

(٢٦) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي** ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات ، ط١ ، ١٩٨٧ ،ص ٣٩

(٢٧) نقلا عن أنطون غطاس كرم ، **الرمزية والأدب العربي الحديث** ، بيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩ ، ص ١٠

(٢٨) السابق ص١٢.

(٢٩) انظر البير يسى ، تاريخ الرواية الحديثة ،ص ٤٠٨.

(٣٠) **السراية** ص ١٩٩ .

(٣١) **السراية** ، ص ٢١٥ .

(٣٢) **السراية** ، ص ٢١٩.

(٣٣) **السراية** ، ص ٢٢٠.

(٣٤) **السراية** ، ص ٢٢٠.

(٣٥) **السراية** ، ص ٢٢١ .

(٣٦) **أحزان نوح** ،ص ١٦٢ .

(٣٧) **دوائر عدم الإمكان** ، ص ٣٨ .

(٣٨، ٣٩) **الحداد** ، ص ٧ .

(٤٠) د. حلمي بدير ، **الاتجاه الواقعي في الرواية العربية في مصر** ، ص ٢٦٧ .

(٤١) **الأرض** ، ص ١٩٧ .

(٤٢) نيكولاي سيلاييف ، **العمل مصدر للإحساس الجمالي** ضمن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث . ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة وإصدارها ، د.ت ، ص ٣٤.

(٤٣) جاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ص ٤٠ .

(٤٤، ٤٥) د. رمضان بسطاويسي محمد، باشلار ، الخيال والعناصر والتأملات الشاردة ، جريدة **الحياة** ، العدد ١٠٨٣٥

(٤٦) د. أحمد مختار عمر ، **اللغة واللون** ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ و ١٩٨٢ ص ١٤٨

(٤٧) انظر ، **جماليات المكان** ، ص ١٤٤

(٤٨) هربرت ريد ، **معنى الفن** ، ص ٥٢

(٤٩) باشلار ، **المرجع السابق**، ص ١٨٢ .

المراجع العربية :

١ ـ ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون** ، القاهرة ، مطبعة مصر ،د .ت

٢ ـ د. أحمد مختار عمر ،اللغة ، الكويت ، دار البحوث العلمية ، ط ١١ ، ١٩٨٢

٣ ـ د. أحمد أبو زيد وآخرون ، **دراسات فى الفولكلور** ، القاهرة ، د.ت

٤ ـ أحمد شوقى عبد الحكيم، **أدب الفلاحين** ، مطابع دار العبر ، ط ١ ، د.ت

٥ ـ أحمد رشدى صالح ، **الأدب الشعبى** ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ط ٣ ١٩٧١

٦ ـ د. أحمد محمد عبد الخالق ، **الأبعاد الأساسية للشخصية** ، القاهرة ، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٣

٧ ـ الإمام الغزالى ، **إحياء علوم الدين** ، القاهرة ، ط الحلبى ، د.ت

٨ ـ د. بدوى عثمان ، **بناء الشخصية الرئيسية فى روايات نجيب محفوظ** ، بيروت دار الحداثة ، ط ١٩٨٦

٩ ـ الجرجانى ، **التعريفات** ، القاهرة ، المطبعة الحميدية المصرية ، ١٣٣١ هـ

١٠ ـ جرجى زيدان ، **الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية** ، القاهرة ، دار الهلال ، ط ٢ ، ١٩٠٤

١١ ـ د. جمال حمدان ، **شخصية مصر** ، القاهرة ، دار الهلال ، مايو ١٩٩٣

١٢ ـ د. حميد لحمدانى ، **أسلوبية الرواية** ، الدار البيضاء ، منشورات سال ، ط ١٩٨٩ ـ بنية النص السردى ، بيروت ، المركز الثقافى العربى ، ١٩٩١

١٣ ـ د. حلمى بدير ، **الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر** ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ١٩٨٣

١٤ ـ حبيب الشارونى ، **فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية** ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٤

١٥ ـ حسن محسب ، **قضية الفلاح فى القصة المصرية** ، القاهرة ، ١٩٧١ .

١٦ ـ د. زكريا إبراهيم ، **المشكلة الخلقية** ، القاهرة ، مكتبة مصر ، د.ت.

١٧ ـ د. زكى نجيب محمود ، **فى فلسفة النقد** ، القاهرة ، دار الشروق ، ط ١، ١٩٧٩.

١٨ ـ د. سيد حامد النساج ، **بانوراما الرواية العربية** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠

١٩ ـ سيد خورى الشرنوبى اللبنانى ، **أقرب الموارد فى فصيح العربية والشواهد** ، لبنان ، ١٩٨٩.

٢٠ ـ د. سيزا قاسم ، **بناء الرواية**، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

٢١ ـ د. شفيع السيد ، **اتجاهات المصرية** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨

٢٢ ـ د. شكرى عياد ، **البطل فى الأدب والأساطير** ، القاهرة ، دار المعرفة ، ط ١١ ، ١٩٥٩.

٢٣ ـ الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد خضر الشربينى ، **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** ، القاهرة ، ١٢٨٩ هـ.

٢٤ ـ د. صلاح فضل ، **منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى** ، القاهرة ، دار المعرف ، ط٢ ، ١٩٨٠.

ـ **نظرية البنائية فى النقد العربى** ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .

٢٥ ـ صلاح بوجاه ، **الشئ بين الوظيفة والرمز** ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٩٣ .

٢٦ ـ د. طه وادى، **دراسات فى نقد الرواية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٩ .

ـ **صورة المرأة فى الرواية المصرية المعاصرة** ، القاهرة ، دار المعرف ، ط ٣ ، ١٩٨٤ .

ـ مدخل لتاريخ الرواية المصرية ، القاهرة ، النهضة المصرية ، ط ١ ، ١٩٧٢ .

٢٧ـ عبد الله حسين ، **الفلاح والعامل فى مصر القديمة** ، القاهرة ، د.ت .

٢٨ ـ د. عبد الحميد إبراهيم ، **القصة المصرية وصورة المجتمع** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ .

٢٩ ـ د. عز الدين إسماعيل ، **الأسس الجمالية فى النقد العربى** ، القاهرة ، دار الفكر العربى، جـ ٣ ، ١٩٧٤ .

٣٠ ـ د. عبد الغفار مكاوى ، **مدرسة الحكمة** ، القاهرة ، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

٣١ـ د. عبد الفتاح عثمان ، **بناء الرواية** ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، د.ت

٣٢ ـ عبد اللاه أحمد ، **بناء الشخصية فى الرواية المصرية** ، رسالة الماجستير مخطوطه بآداب عين شمس ، ١٩٨٩ .

٣٣ ـ د. عبد المنعم تليمة ، **مقدمة فى نظرية الأدب** ، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

٣٤ ـ عبد المحسن طه بدر ، **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر** ، القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .

ـ الروائى والأرض ، القاهرة ، دار المعرفة ، ط٣ ، ١٩٨٣ .

٣٥ ـ د. على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٩ .

٣٦ ـ عمر أوكاف ، **لذة النص دراسة فى بارت**، المغرب ، دار توبقال ١٩٨٩ .

٣٧ ـ د. فاطمة موسى ، **فى الرواية العربية المعاصرة**، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، د.ت .

٣٨ ـ فتحى إبراهيم أبو العينين ، **الأدب والقيم الاجتماعية القروية** ، رسالة ماجستير مخطوطة بآداب عين شمس ، ١٩٧٦ .

٣٩ ـ فؤاد البهى ، **علم النفس الإجتماعى** ، القاهرة ، د.ت.

٤٠ ـ فوزية دياب ، **القيم والعادات الاجتماعية** ، القاهرة د.ت.

٤١ ـ د. فيصل دراج ، **دلالات العلاقة الروائية**، نيقوسيا ، مؤسسة عيبال للدراسات النشر، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٤٢ ـ محسن جاسم الموسوى ، **عصر الرواية** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

٤٣ ـ محمد غنيمى هلال ، **النقد الأدبى الحديث** ، القاهرة ، نهضة مصر ، د.ت.

٤٤ ـ محمد عبد الغنى حسن ، **الفلاح فى الأدب العربى** ، القاهرة ، دار القلم ، ١٩٦٥ .

٤٦ ـ د. محمد عزام ، **الأسلوبية** ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٨٩

ـ **البطل الإشكالى فى الرواية العربية المعاصرة** ، دمشق ، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٩٢ .

٤٧ ـ محمد خلف عيسى ، **دراسات فى الاجتماع الريفى** ،القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٠ .

مراجع مترجمة :

١ ـ (إليوت) ت.س. ، **ملاحظات حول تعريف الثقافة،** ترجمة : د.شكرى عياد ، القاهرة وزارة الثقافة ، د.ت

٢ ـ (أولمان) ستيفن ، **دور الكلمة فى اللغة** ترجمة : د. كمال بشر ، القاهرة ، مكتبة الشباب ط١٠ ، ١٩٨٧

٣ ـ (باختين) ، ميخائيل، **الخطاب الروائى** ، ترجمة : محمد برادة، القاهرة ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٨٧

ـ **الملحمة والرواية** ، ترجمة : د. جمال شحيد ، بيروت ، معهد الانماء ط ١ ، ١٩٨٢

٤ ـ (بارت) ، رولان ، التحليل البنيوى للسرد، ضمن كتاب **طرائق تحليل السرد الأدبى** ، ترجمة : حسن بحراوى ، الرباط ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م

ـ **النقد البنيوى للحكاية** ، ترجمة : أنطون أبو زيد ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط١ ، ١٩٨٨

٥ ـ (باشلار) جاستون ، **جماليات المكان** ، ترجمة : غالب هلسا ، بيروت المؤسسة الجامعية ط٢ ، ١٩٨٤

٦ ـ (برديائيف) ، نيقولاى ، **رؤية ديستوفسكى للعالم،** ترجمة : فؤاد كامل ، بغداد ١٩٨٦

ـ **العزلة والمجتمع** ترجمة : فؤاد كمال ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢

٧ ـ (بروب) ، فلاديمير ، **مورفولوجيا الحكاية الخرافية،** ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحمن نصر ، جدة ، النادى الأدبى الثقافى ، ط ١ ، ١٩٨٩

٨ ـ (بريستد) ، هنرى ، **فجر الضمير** ، ترجمة : د. سليم حسن ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠

٩ ـ (بوتور) ، ميشال ، **بحوث فى الرواية الجديدة** ترجمة : فريد أنطونيوس ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط٣ ، ١٩٨٦

١٠ ـ (تشتشرين) ا.ف ، **الأفكار والأسلوب** ترجمة : د. حياة شرارة ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، د.ت

١١ ـ (تودوروف) ، تزفتان وآخرون ، **في أصول الخطاب النقدي الجديد** ، ترجمة : أحمد المديني ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٧

ـ مقولات السرد الأدبي ضمن **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ترجمة : الحسين سحبان وآخرون ، الرباط ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٢

١٢ ـ (جارودى) ، روجيه ، **نظرات حول الإنسان** ، ترجمة: د. يحيى هويدى ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٨٣

١٣ ـ (جرييه) آلان روب ، **نحو رواية جديدة** ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، القاهرة ، دار المعارف، د.ت

١٤ ـ (جنكنز) ، إيردل ، **الفن والحياة**: أحمد حمدى محمود ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣

١٥ ـ (داونز) روبرت : **كتب غيرت وجه العالم** ، ترجمة : أحمد صادق حمدى ، القاهرة دار القاهرة للطباعة ، د.ت

١٦ ـ (ريد) هربرت ، **معنى الفن**، ترجمة : سامى خشبة ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٠

١٧ ـ (سارتر) جان بول ، **ما الأدب**، ترجمة : د. محمد غنيمى هلال ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٤

١٨ ـ (ساروت) ناتالى ، **الواقع بالنسبة للروائى**، ضمن كتاب الرواية والواقع ، ترجمة : رشيد بنحدو ، الدار البيضاء ، عيون المقالات ، ط ١ ، ١٩٨٨ .

١٩ ـ (سوسير) فرديناند ، **علم اللغة العام** ، ترجمة : د. يوئيل يوسف عزيز ، بغداد ، آفاق عربية ، ١٩٨٥ .

٢٠ ـ سوكولوف ، **الفولكلور قضاياه وتاريخه**، ترجمة : حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٢١ ـ (شورتر) ألن ، **الحياة اليومية فى مصر القديمة** ، ترجمة : د. نجيب ميخائيل إبراهيم ، القاهرة ، الأنجلو ، ١٩٥٩ .

٢٢ ـ (عيروط) هنرى ، **الفلاحون** ، ترجمة: د. محمد غلاب ، القاهرة ، ط ٢ ، د.ت.

٢٣ ـ (غاتشف) غيورغى ، **الوعى والفن** ، ترجمة ، د. نوفل نيوف، الكويت عالم المعرفة ، ١٩٩٠

٢٤ ـ (غيرو) بيار ، **علم الدلالة** ، ترجمة : أنطون أبو زيد ، بيروت ، منشورات عويدات ط ١ ، ١٩٨٦ .

٢٥ ـ (فرانكل) فيكتور ، **الإنسان يبحث عن المعنى**، ترجمة : د. طلعت المنصور ، الكويت ، دار القلم ، ط ١ ، ١٩٨٢

٢٦ ـ (كريفنتر) أي فيليبس ، **الفلسفة والأدب**، ترجمة : ابتسام عباس ، بغداد ، وزارة الثقافة ، ط ١ ، ١٩٨٩

٢٧ ـ (لندزى) ك . هول ، **نظريات الشخصية** ترجمة : د. فرج أحمد وآخرين ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١.

٢٨ ـ (لوبروتون) دافيد ، **أنثربولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة : محمد عرب صاصيلا ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ، ط ١ ، ١٩٩٣.

٢٩ـ (لوبوك) بيرسى ، **صنعة الرواية** ترجمة : عبد الستار جواد ، بغداد وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١

٣٠ ـ (مادلينا) دانييل وآخرون ، **النقد الأدبي** ترجمة : د. هدى وصفى ، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٩٠

٣١ ـ (مجموعة من الكتاب الروس) ، **مشكلات علم الجمال الحديث** ، ترجمة : فريق من دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، دار الثقافة الجديدة ، د.ت

٣٢ ـ (موسكاتى) سيمنتو ، **الحضارات السامية القديمة** ، ترجمة: د. يعقوب بكر . القاهرة د.ت

٣٣ ـ (موير) أدوين ، **بناء الرواية** ترجمة : إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٥

٣٤ ـ (نيف) والتراس ، **العمل وسلوك الإنسان** ، ترجمة : إبراهيم السيد خليل ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٥

٣٥ ـ (هالبرين) جون ، **نظرية الرواية** ترجمة : محى الدين صبحى ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد ، ١٩٨١

٣٦ ـ (هول) ادواردت ، **رقصة الحياة** البعد الآخر للزمن ، ترجمة :د. نظمى لوقا ، القاهرة، دار كتابى ، د.ت

٣٧ ـ (ويست) بول ، **الرواية الحديثة** ، ترجمة : عبد الواحد محمد ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١

٣٨ ـ (ويلك) رينيه وأوستن وارين ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محى الدين صبحى ، دمشق، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، ١٩٧٢

٣٩ ـ (يسى) البير ، **تاريخ الرواية الحديثة** ترجمة : جورج سالم ، بيروت ، منشورات عويدات ، ط ١ ، ١٩٦٧.

٣ ـ الدوريات

١ ـ د. إسماعيل صبرى عبد الله ، حول تعريف العامل والفلاح ، مجلة **الطليعة** (القاهرة) ، عدد مايو ١٩٦٨

٢ ـ د. رمضان بسطاويسى ، باشلار : الخيال والعناصر والتأملات الشاردة ، **الحياة** (لندن) ، ع ١٠٨٣٥

٣ ـ شعيب خليفى ، النص الموازى للرواية ، استراتيجية العنوان ، مجلة **الكرمل** نيقوسيا ٤٦ ، ١٩٩٢

٤ ـ عبد العالى بو طيب ، إشكالية الزمن فى النص السردى ، مجلة **فصول** (القاهرة) ، مجلد ١٢ عدد ٢ .

٥ ـ د. غالى شكرى ، بطل المقاومة فى الرواية المصرية ، مجلة الطليعة (القاهرة) ، عدد إبريل ١٩٦٨ .

ـ حوار مع يوسف إدريس ، مجلة القاهرة ، عدد ١١٧ ، ١٩٩٢/٨

٦ ـ فؤاد دوارة ، صورة الفلاح فى الرواية، مجلة **الطليعة** (القاهرة) ، أغسطس ١٩٧١ .

٧ ـ فوزى العنتيل ، صورة الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة ، مجلة **الهلال** (القاهرة)، مايو ١٩٦٥ .

٨ ـ كانديدو جاييجو ، الفضاء ، الزمن ، ترجمة محمد العطار ، مجلة **فصول** (القاهرة) ، مجلة ١٢ عدد ٢ .

٩ ـ نزار مهدى الطائى ، قياس الشخصية ، عالم الفكر، عدد ١٩٨٣ .

١٠ ـ يورى لوتمان ، مشكلة المكان الفنى ، ترجمة : سيزا قاسم ، مجلة **ألف** (القاهرة) ، عدد ٦ ربيع ، ١٩٨٦ .

الروايـــات

المؤلف	عنوان الرواية	ت الطبعة الأولى	الطبعة المعتمدة
بنت الشاطئ	سيد العزبة	١٩٤٤	١٩٤٩ مطبعة المعارف
توفيق الحكيم	يوميات نائب فى الأرياف	١٩٣٧	الطبعة نفسها،إصدار مطبعة الآداب
سامى البندارى	السراية	١٩٧١	الطبعة نفسها، الهيئة العامة للكتاب
شوقى عبد الحكيم	أحزان نوح	١٩٦٤	الطبعة نفسها، إصدار الدار القومية للنشر
عبد الحميد خضر البوقرقاصى	القصاص حياة	١٩٠٤	الطبعة نفسها، مطبعة النجاح
عبد الحكيم قاسم	أيام الإنسان السبعة	١٩٦٩	١٩٨٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب
عبد الرحمن الشرقاوى	الأرض	*	١٩٨٤ مكتبة غريب
	قلوب خالية	١٩٥٧	١٩٨٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب
	الفلاح	١٩٦٨	الطبعة نفسها، منشورات عالم الكتب
عبد الوهاب الأسوانى	سلمى الأسوانى	١٩٧٠	الطبعة نفسها، الهيئة المصرية العامة للتأليف
	وهبت العاصفة	١٩٧٢	الطبعة نفسها، المجلس الأعلى للفنون والآداب
فتحى غانم	الجبل	١٩٥٨	١٩٦٥ دار الهلال
مجيد طوبيا	دوائر عدم الإمكان	١٩٧٢	١٩٧٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب
محمد أمين حسونه	راوية	١٩٥٦	الطبعة نفسها، مطابع جريدة الصباح

محمد حسين هيكل	زينب		١٩١٤	د.ت إصدار دار المعارف
محمد خليل قاسم	الشمندوره		١٩٦٨	الطبعة نفسها إصدار دار الكتاب العربى
محمود خيرت	الفتى الريفى	*	١٩٠٥	الطبعة نفسها سلسلة مسامرات الشباب
محمود طاهر	عذراء دنشواى		١٩٠٦	١٩٦٤ الدار القومية للطباعة والنشر
يوسف إدريس	الحرام		١٩٥٩	د.ت دار العودة بيروت
يوسف القعيد	الحداد		١٩٦٩	ط٣ ١٩٨٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب

هامش:

* اختلفت الآراء حول طبعتها الأولى:
- د. صبرى حافظ يذكر أنها ١٩٤٥، مطبعة دار الهنا والثانية ١٩٦٨ دار الكتاب العربى (انظر ص ٥٤ من مجلة الكتاب العربى).
- د. طه وادى يذكر أنها ١٩٥٤ (انظر صورة المرأة فى الرواية ص ٣١٥ ويعود فيذكر أنها صدرت ١٩٥٣ (انظر دراسات فى نقد الرواية ص ١٤٥ ومجلة القاهرة عدد ص ٦٠.
- د. فاطمة موسى تذكر انها صدرت ١٩٥٤ (انظر فى الرواية المعاصرة ص ١٦٩).

** لم يذكر د. صبرى حافظ تاريخ الطبعة الأولى وذكر الثانية.
- يحدد فؤاد دوارة صدورها ما بين ١٩٠٣ ـ ١٩٠٥ (انظر مجلة الطليعة ع ٨ أغسطس ١٩٧١ ص ١٣ .

الفهرس

● صدر فى هذه السلسلة :

١- المرايا المتجاورة ـ دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور ـ ١٩٨٣

٢- بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم ـ ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك ـ ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى ـ ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر ـ ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٨٤

٧- الخيال ـ مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر ـ ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ ـ ١٩٨٤

٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى ـ ١٩٨٤

١٠- مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١- بناء النص التراثى ـ دراسة فى الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطى ـ ١٩٨٥

١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة

كوثر عبدالسلام البحيرى ـ ١٩٨٥

١٣- أبو تمام ـ وقضية التجديد فى الشعر

عبده بدوى ـ ١٩٨٥

١٤- علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦- الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى

عصام بهى ـ ١٩٨٦

١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة ـ ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية

أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد ـ دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة ـ ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية ـ النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا ـ ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩- تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٣٠- دراسات فى نقد الرواية

طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١- الخيال الحركى فى الأدب والنقد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢- دون كيشوت ـ بين الوهم والحقيقة

غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣- القص بين الحقيقة والخيال

مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤- الرواية فى أدب سعد مكاوى

شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥- دراسة فى شعر نازك الملائكة

محمد عبدالمنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦- الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة

عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ

عبدالرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨- تحولات طه حسين

مصطفى عبدالغنى ـ ١٩٩١

٣٩- الجذور الشعبية للمسرح العربى

فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠- صوت الشاعر القديم

مصطفى ناصف ـ ١٩٩١

٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق

أحمد العشرى ـ ١٩٩٢

٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)

شاكر عبدالحميد ـ ١٩٩٢

٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه

على شلش ـ ١٩٩٢

٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث

عبدالمحسن طه بدر ـ ١٩٩٢

٤٥- ظواهر المسرح الإسبانى

صلاح فضل ـ ١٩٩٢

٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى

أحمد الخصخوصى ـ ١٩٩٢

٤٧- الرواية العربية الجزائرية

عبدالفتاح عثمان ـ ١٩٩٢

٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية

أمين العيوطى ـ ١٩٩٢

٤٩- جدل الرؤى المتغايرة

صبرى حافظ ـ ١٩٩٣

٥٠- الوجه الغائب

مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر

على مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة فى مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة فى مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكى

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة فى القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

ثريا العسيلى ـ ١٩٩٤

٦٣- مفهوم الشعر

جابر عصفور ـ ١٩٩٥

٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٩٥

٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١- النصوص المصرية الأولى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٦

٦٦- نظرية جديدة فى العروض

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبى ـ ١٩٩٦

٦٧- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث

عبدالمجيد حنون ـ ١٩٩٦

٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

عثمان عبدالمعطى عثمان ـ ١٩٩٦

٦٩- نظرات فى النفس والحياة

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى ـ ١٩٩٦

٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام

محمد عبد المطلب ـ ١٩٩٦

٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى

أحمد درويش ـ ١٩٩٧

٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية

شمس الدين موسى ـ ١٩٩٧

٧٣ ـ جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة

وليد منير ـ ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

٨٥ ـ القصيدة التشكيلية

محمد نجيب التلاوى ـ ١٩٩٨ .

٨٦ ـ سوسيولوچيا الرواية

صالح سليمان ـ ١٩٩٨ .

٨٧ ـ اللامعقول والمطلق والزمان «فى مسرح توفيق الحكيم»

نـوال زين الدين ـ ١٩٩٨ .

٨٨ ـ شعر عمر بن الفارض

رمضان صادق ـ ١٩٩٨ .

٨٩ ـ ظاهرة الانتظار فى المسرح النثرى

محمد عبدالله ـ ١٩٩٨ .

٩٠ ـ الرواية فى القرن العشرين

ت : محمد خير البقاعى ـ ١٩٩٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٣٦٦٤

I.S.B.N 977-01-5605-1